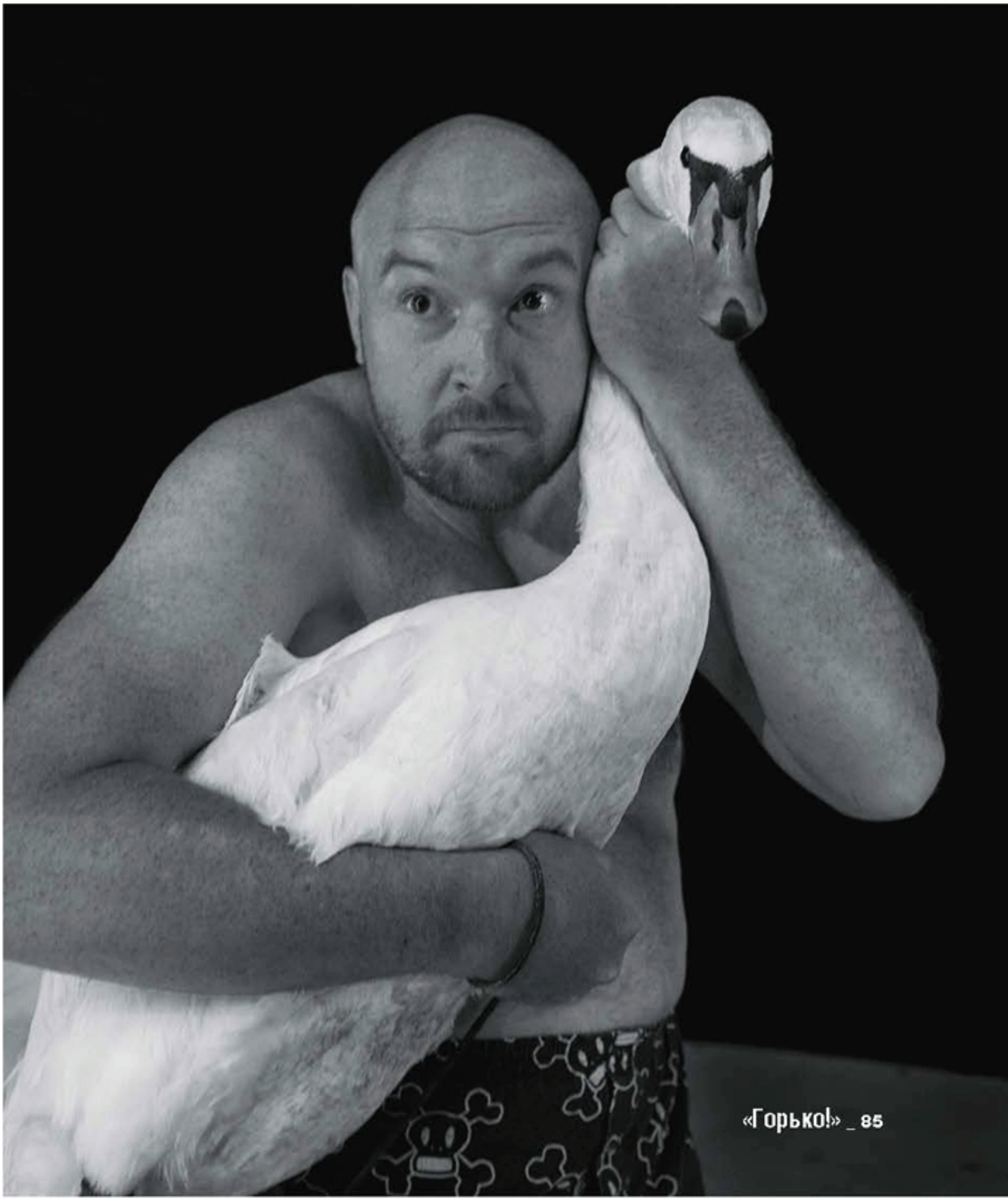
ИСКУССТВО КИНО

№4 АПРЕЛЬ 2014 www.kinoart.ru

4

ТВ: АНАЛИЗА НЕТ. И НЕ БУДЕТ_ 27
ВНЕ ПОЛИТИКИ – ТОЖЕ ПОЛИТИКА _ 59
СКУКА – НОВАЯ ИДЕОЛОГИЯ ГОЛЛИВУДА _ 65



«Горько!» _ 85

Политические события последних месяцев подсказали один из главных сюжетов номера – определяющую роль телевидения в формировании умонастроений российского общества, восприятии актуальной реальности в ее острых, экстремальных проявлениях. В рубрике «Здесь и теперь» на эту тему высказываются ведущие практики телевидения, эксперты, руководители телеканалов. Тему напрямую поддерживают публикации в разделе «Медиа», рассматривающие ее в других аспектах, и косвенно – эссе Андрея Архангельского («Комментарии») о многообразии связей художника и политики, эстетики и гражданского сознания автора.

В «Разборах» – неожиданная трактовка новой идеологии Голливуда, а также статья о неистребимости советских мифов. «Имена» представляют дебютанта, автора коммерчески успешной и при этом признанной критиками комедии «Горько!» Жору Крыжовникова и хорошо известного нашим читателям румынского режиссера Корнелиу Порумбою. В «Опыте» Даррен Аронофски рассказывает о работе над фильмом «Ной» и причинах своего интереса к этой истории.

«Публикации» знакомят с новеллой из с интересом ожидаемой книги Марии Голованивской «Пангея». В рубрике «Чтение» – сценарий молодого автора Марии Зелинской.

Фото на обложке: Ирина Середа © Кинокомпания BAZELEVS

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО №4 (апрель) 2014

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **МЕДИА ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА: ЧТО ПРОИСХОДИТ?**

27 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
ТВ: БЕЗ АНАЛИЗА

РЕПЕРТУАР

37 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ОТГОЛОСКИ
«Зимний путь», *режиссеры Сергей Тарамаев, Любовь Львова*

41 НИНА ЦЫРКУН
ПРАВЕДНИК С ЧЕРНЫМИ КРЫЛЬЯМИ
«Ной», *режиссер Даррен Аронофски*

46 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
КАК РАЗВЛЕЧЬСЯ И НЕ СПАЛИТЬСЯ
«Филомена», *режиссер Стивен Фрирз*

50 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПОБОЧНЫЕ АФФЕКТЫ
«Капитализм на Поперечной улице», *режиссер Иварс Селецкис*

54 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, ОПРЕДЕЛЯЙТЕСЬ
«Зимняя сказка пролетариата», *режиссер Юлиан Радльмайер*

КОММЕНТАРИИ

59 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
ВНЕ ПОЛИТИКИ — ТОЖЕ ПОЛИТИКА

РАЗБОРЫ

65 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
СКУКА — НОВАЯ ИДЕОЛОГИЯ ГОЛЛИВУДА

74 СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
АБЫРВАЛГ

ИМЕНА

85 ЖОРА КРЫЖОВНИКОВ:
«ИМ СМЕШНО, А МНЕ НЕТ»
Беседу ведет Даниил Дондурей

93 КОРНЕЛИУ ПОРУМБОЮ:
«МНЕ НРАВИТСЯ РАСТЯГИВАТЬ МОМЕНТЫ СОМНЕНИЙ»
Беседу о фильме «Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм» ведет Маркус Роте

ОПЫТ

99 ДАРРЕН АРОНОФСКИ:
«МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ПОТОП ГРЯДЕТ»
Режиссер о работе над фильмом «Ной»

MEDIA

107 АРИНА БОРОДИНА
«СПАСЕНИЕ УКРАИНЫ»
Рейтинг темы на российском ТВ

112 ИРИНА ПОЛУЭХТОВА
ТЕЛЕПРОСМОТР ЕЩЕ ЖИВ

120 ВИТАЛИЙ ТРЕТЬЯКОВ
ЧТО ТАКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ? ВЕРСИЯ ОТВЕТА

ПУБЛИКАЦИИ

132 МАРИЯ ГОЛОВАНИВСКАЯ
ВАССА И КИР
Новелла из романа «Пангея»

ЧТЕНИЕ

147 МАРИЯ ЗЕЛИНСКАЯ
ШАВКА
Сценарий

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

МЕДИА ГРАЖДАНСКОГО ОБЩЕСТВА: ЧТО ПРОИСХОДИТ?

4 марта 2014 года состоялось специальное заседание Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека «Медиа гражданского общества: трудности становления». В нем приняли участие члены совета Н. Сванидзе, Л. Никитинский, М. Шевченко, С. Кучер, И. Засурский, Д. Дондурей, руководители СМИ Д. Муратов, П. Гусев, Н. Синдеева, М. Зыгарь, А. Пономарев, Н. Черкесова, Э. Левиева, а также В. Познер, И. Петровская и депутаты Госдумы А. Туманов и Д. Гудков. Публикуем фрагменты их выступлений.

Николай Сванидзе. Недавно разговаривал со своим приятелем, известным журналистом, который работает колумнистом в респектабельной и официальной газете. Он сказал, что впервые отвергли его текст. Главный редактор ему позвонил и сказал: «Ты написал, что в Крыму сепаратистские настроения. Но там нет таких настроений. Еще ты написал, что крымские татары хотят остаться в составе Украины. Они не хотят. И наконец, ты написал, что люди боятся войны. Ну не боятся они войны. Вот по этим причинам я твой материал ставить не буду. Извини, не могу». Это прецедент, такое впервые с коллегой произошло.

Теперь я скажу несколько банальностей, они скучные, но, на мой взгляд, правдивые. Свобода слова и независимая пресса – это не демократическая прихоть, которая по недосмотру Бориса Николаевича Ельцина залетела в Конституцию Российской Федерации, а именно в ее статью 29. Независимая пресса необходима обществу для того, чтобы давать ему адекватную, желательно объективную информацию, на основе которой оно формирует свою адекватную и ответственную позицию. И доводит ее до государства, как правило, через свободные выборы. Но доводит. На ее основе государство, естественно, формирует свою позицию, но оно вынуждено, должно опираться на позицию ответственного общества или хотя бы учитывать ее, считаться с ней. Если в стране нет независимой прессы, тогда взаимоотношения общества и государства приобретают совершенно иной характер: государство через пропагандистский аппарат, в который постепенно

←
Андрей Рябушкин.
«Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате».
1893

Николай Сванидзе – известный тележурналист

превращаются наши СМИ, формирует то настроение и ту позицию общества, которые ему представляются правильными. В результате оно ориентируется не на истинную, а на искусственную, неадекватную, им же самим выработанную позицию общества. Вступает в диалог уже не с обществом, а с самим собой. Общество беззащитно перед государством, которое в этом случае делает что хочет.

Мы с этим имели дело на протяжении долгих десятилетий советской власти. Государство от имени общества вступало в любые авантюры, при том что его позицию само же и формировало. Если бы мы обсуждали ситуацию с телеканалом «Дождь» примерно месяц назад, то, думаю, с удовольствием и с жаром дискутировали бы на тему, заслуживает ли вопрос о Ленинградской блокаде, заданный в прямом эфире «Дождя», отключения этого канала. Вероятно, мы и сейчас могли бы подискутировать о том, адекватно ли действовали операторы кабельной связи, отключившие канал из морально-нравственных и патриотических убеждений. Не могут же операторы допустить в эфир источник, задающий бессовестные, бесстыжие вопросы. При этом в общенациональных газетах можно писать о том, что не из всех либералов, к сожалению, нацисты сделали абажуры. Кстати, эти журналисты по-прежнему работают и газета эта выходит. Можно и депутатам разных уровней говорить такое, как будто им в детстве вместо «Трех поросят» мама на ночь читала «Майн кампф». Можно… И ничего. А вот в этом единичном случае – нельзя. Совесть не позволяет.

Ясно ведь, что за этим вопросом стоит. Безусловно, всем очевидны преступления гитлеровского нацизма, но давайте через семьдесят лет дерзнем подискутировать о преступлениях тогдашней советской власти и конкретно ленинградского партийного руководства. Об их ответственности за тот ужас, который произошел во время Ленинградской блокады. Вот о чем был вопрос. Я предлагаю вам, коллеги, представить канал «Дождь», который бы работал сейчас. Как бы это выглядело? С прямыми включениями, с дискуссионными площадками, причем не из отобранных, а из разных людей, из того же Крыма, из Киева, из Харькова и Львова. Разные позиции, разные мнения. Я сейчас с трудом представляю себе такую ситуацию. В прямом эфире ошибки,

неточности, конечно же, неизбежны. Придрались бы, и все равно произошло бы то, что произошло.

Леонид Никитинский. Мы все помним прошлогоднее заявление нашего профильного замминистра Алексея Волина на факультете журналистики. Тогда он сказал, что журналисты должны работать на дядю, который им платит. Власть воспринимает нас исключительно в качестве пиарщиков. Наши профессиональные убеждения никто не принимает и даже понимать не хочет. Поэтому мы должны сами разобраться, кто же такие журналисты и что им надо делать.

Леонид Никитинский – обозреватель «Новой газеты»

Все мы ездим по провинции и понимаем, каково реальное положение СМИ в регионах. На федеральном уровне еще что-то живое осталось, на региональном это фактически только средства пропаганды. Все теперь стараются уйти в пиар, а эта поляна просто мертвая. Если вы читаете региональные газеты, там, кроме пропаганды и развлекухи, ничего нет. Но это не значит, что нет подлинной журналистики. Она была, есть и будет всегда, потому что это веление души, некая эмоциональная интенция. Но она интенсивно уходит в Интернет – не по качеству, а по намерению, в Интернете ведь нет жесткой редактуры, нет контролирующей структуры.

Сегодня мы должны защитить именно профессиональную журналистику гражданского общества. В том числе и на федеральном уровне. Государственная журналистика, бизнес-журналистика (которая чаще всего решает свои, а не общественные вопросы), спортивная журналистика – с удовольствием ее читаем и без всякого удовольствия профессиональную гламурную и даже желтую журналистику… Целые издательские дома и каналы всем этим занимаются. Но у нас практически нет профессиональной журналистики гражданского общества. Ее хребет ломается совершенно целенаправленно.

Как это делается технологически? Через практику (осознанную и полуосознанную) по выталкиванию СМИ из правового пространства, где есть все же какие-то гарантии, на поле некоей очень на самом деле дискуссионной нравственности. При этом те, кто с лукавыми нравственными призывами выступает против каких-то каналов и газет, игнорируют общепринятые в мире стандарты журналистской работы и мнение профессионального сообщества. Совершенно правильно этот вопрос был поднят в связи с действиями надзорного ведомства против «Росбалта».

Дмитрий Муратов – главный редактор «Новой газеты»

Атака на независимые СМИ осуществляется не только на зыбкой почве нравственности, но и посредством лишения нас каналов доставки достоверной информации в самых разных видах. «Пишите что хотите, но сами с собой разговаривайте». Киоски печати у нас отняли, цены на подписку задрали, в Интернете возникают всякие препятствия. Поэтому многие общественные движения, в том числе и протестные, уходят в виртуальный мир, где они тут же становятся хамоватыми, безответственными, с признаками всего того, что на практике есть в Интернете. Все это чрезвычайно опасно для страны, что только что продемонстрировали события на Украине. Власть посмотрела в зеркало своих федеральных каналов и решила, что действовать надо так-то и так-то. А на самом деле многое в Киеве происходит совершенно иначе, по другим причинам, имеет другое объяснение, но обратной связи нет. В результате мы все можем оказаться втянутыми в войну.

Однажды, лет восемь назад, я спросил у Савика Шустера, как он добивается того, что к нему на программу приходят и президент, и премьер-министр. Он ответил: а попробуй они не прийти – у них сразу рейтинг падает. К нам вот сегодня не пришел Алексей Волин именно потому, что, к сожалению, в стране нет авторитетного сообщества. Оно сильно раздроблено. Журналистам надо не откладывая консолидироваться. Нужны документы саморегулирования и какие-то подобные вещи. Всем медиаорганизациям надо собираться вместе, вырабатывать какие-то принципиальные вещи, определять, что такое профессия журналиста, кто может на нее претендовать. Должно быть услышано авторитетное мнение сообщества. Другое дело – как его формулировать. Я бы рекомендовал, скажем, тем у кого операторы отключили «Дождь», обращаться в Общественную коллегию по жалобам на прессу. Она существует много лет, уважаема, высказывает консолидированное, четкое мнение. Так что у нас уже есть соответствующая структура, доказывающая, что мы – профессиональное сообщество.

Дмитрий Муратов. Для меня тоже важный символический показатель – отсутствие на заседании Президентского совета министра по связям и массовым коммуникациям Николая Никифорова. Это просто безобразие, когда нет высших государственных чиновников – Александра Жарова, Алексея Волина, а еще Игоря Артемьева из Федеральной антимонопольной службы.

Владимир Познер – известный тележурналист

Начиная с 1922 года у нас в стране ни разу, в том числе и в годы Великой Отечественной войны, не срывалась подписка на периодические издания. Теперь ее не будет! Если вы сейчас возьмете каталоги подписки, то увидите, что в них нет графы «цена». Цена для подписчиков будет увеличена в три-пять раз, а они большей частью живут за пределами Москвы, Санкт-Петербурга и других городов-миллионников. Неподъемные деньги! Отказавшись от существующих во всех странах мира дотаций почте на доставку периодики, нынешняя власть фактически уничтожила подписку в стране. А заодно и тиражи газет. Это как знаменитая бабочка у Брэдбери: нарушаешь одну историю – и сразу запускается цепная реакция. Неминуемо сокращение работников в этой сфере, занимающихся логистикой, малым бизнесом, и всех тех, кто продает газеты в киосках. Произойдет сокращение рабочих в типографиях по всей стране. Местные власти будут дотировать свои придворные газеты. Кстати, я недавно подсчитывал по одиннадцати регионам, сколько в тех газетах, которые заключили договоры с областными администрациями, печатается фотографий губернаторов, – в среднем семь штук в одном номере.

Было послание президента – тогда еще Дмитрия Медведева – Федеральному собранию, где среди прочего говорилось о том, что нужно приватизировать государственные газеты. Но ничего в этом направлении так и не было сделано. Все минимально независимые СМИ находятся в условиях рынка – а другими они, честно говоря, быть не могут – подвергнуты жесточайшему прессингу. Отключение штепселя «Дождю», убийство подписки – это вещи абсолютно невероятные. Надо открыто признать, что у нас есть настоящие убийцы газет. Поэтому, видимо, необходимы масштабные гражданские акции, опирающиеся на общественное мнение.

Владимир Познер. Я пытаюсь понять, чего хочет власть по отношению к своему народу. Стремится ли к тому, чтобы он мыслил, сомневался, думал. Я говорю сейчас без иронии. Задумывается ли она над этим? Или всего этого не хочет? Было такое время, когда можно было твердо сказать: да, не хочет. Наоборот, предпочитает, чтобы люди думали четко определенным образом.

Я работаю на телевидении и внимательно смотрю программы, имеющие отношение к общественно-политической тематике – на Первом канале, на «России», на НТВ. Смотрю также некоторые иностранные каналы.

Андрей Туманов – депутат Государственной думы

Тут кто-то сказал, что смотрит западное телевидение, хочу спросить – где? Если вы смотрите CNN, это международное телевидение, а не то, что показывают в Америке. Если вы подключены к Bloomberg, это другая тематическая сфера. Французского, немецкого телевидения вы не видите, NBC, ABC, CBS – основных американских каналов у нас тоже нет. Поэтому надо быть осторожным в таких суждениях. А я сейчас имею эту возможность. Не могу сказать, что рад за американцев, им также показывают то, что хотят показать. Но все-таки там есть некоторые традиции.

Свобода печати – это, по существу, своего рода коридор, он может быть широким, узким, но у него всегда есть стены. И тот, кто в любой стране пытается пробить эти стены, попадает в сложное положение. Сегодня у нас этот смысловой коридор чрезвычайно узок и определен. Почему нельзя критиковать некоторые решения президента на федеральных каналах? Потому что они федеральные. Они как бы ему принадлежат. Не напрямую, но вы понимаете, о чем я говорю. То, что мы видим по поводу Украины, – чрезвычайно односторонняя вещь. Это правда, но только ее часть. У меня складывается впечатление, что есть желание добиться того, чтобы было единомыслие, чтобы все думали одинаково. А тот, кто возражает, – «иностранный агент». Как, например, я. То, что происходит, превращает народ – поймите мои слова правильно – в недумающих, все принимающих на веру, всему аплодирующих людей. Это плохо для России. Это плохо для развития нашей страны.

Андрей Туманов. Я совершенно согласен с посылом «будущее за гражданским обществом». Если оно не имеет в руках никакого оружия – это слабое, никакое гражданское общество. Этой силой, этим оружием как раз и являются СМИ, когда они существуют в ситуации хотя бы относительной свободы. Сейчас они несвободны, поскольку практически все зависят либо от каких-то политических сил, либо от финансовых группировок. Если в организме что-то вырезать, он не будет работать, полноценно жить. Свободные СМИ в организме нашего общества – тот самый необходимый элемент, без которого у нас не будет нормального общества.

Я двадцать три года был главным редактором газеты. Поверьте, хуже времен, чем сейчас, не было никогда. Печатные СМИ практически все обрушены, а будет еще хуже, потому что Минфин с 2015 года отказался выделять деньги

на поддержание подписки. Значит, печатные СМИ у нас просто не дойдут до регионов, а их выписывают в основном самые маленькие населенные пункты, куда ничего другого не доходит. Министр связи Никифоров, приходя в Госдуму, очень много рассказывал про электронные СМИ, про Интернет. Я недавно заехал в один поселок в Архангельской области, мы там фотографировали, и предложил прислать фотографии им по Интернету. Получил ответ: «У нас даже электричества нет».

Выделяемые государством деньги чаще всего уходят на то, чтобы подкармливать отдельные «приближенные» к тем или иным структурам средства массовой информации. Но есть еще «неприближенные», живущие по рыночным механизмам. Если твоего конкурента кормят и у него все есть – зачем ему с тобой конкурировать? Он будет прекрасно жить и рушить рынок для тех, кто работает по-честному, в конкурентных условиях.

Александр Пономарев – первый заместитель генерального директора телеканала ОТР

Уничтожить сейчас можно любого. Не дать денег, поставить в неравные условия, выгнать из помещения, прислать налоговые органы. В Москве мы еще как-то крутимся, но если вы поедете в регионы, то не найдете практически ни одного более или менее свободного СМИ, ни одной газеты – только те, которые поддерживает губернатор или мэр. Если есть, то это какие-то редкие исключения. Но мы не можем развиваться, ориентируясь на них. Я много езжу по регионам, разговариваю с губернаторами, они искренне полагают, что всячески помогают прессе, всеми силами развивают гражданское общество. При этом абсолютно убеждены, что и гражданское общество, и свободная пресса должны находиться под их постоянным контролем. Иначе они, скорее всего, станут «экстремистскими».

Эта ситуация, к сожалению, только усугубляется. Должен самокритично признаться, что иногда и из Государственной думы выходят документы, которые закручивают гайки на этом рынке. Существующий ненормальный, перекошенный рынок СМИ, которого у нас, по существу, нет, говорит о том, что российское общество нездорово. Придумываются всевозможные псевдомеры, псевдопомощь. И если мы сейчас окончательно уничтожим независимые медиа, у нас уже не будет шанса их возродить.

Александр Пономарев. В мае прошлого года Общественное телевидение России вышло в эфир, и мне кажется, что будет полезно сообщить вам, что у нас

Этери Левиева – генеральный директор телеканала «Совершенно секретно»

происходит. Есть вполне современный, с достаточно широкими возможностями телевизионный комплекс, система распространения сигнала практически по всей стране, двести корреспондентов на местах, есть восемьдесят региональных партнеров в виде местных телевизионных студий и вещателей. Две наши центральные программы – это дискуссионные площадки, в них принимают участие самые разные люди, представляющие актуальные гражданские инициативы, общественные организации и движения. У нас есть специальные программы и передачи, которые освещают те или иные проблемы, связанные с жизненно важными интересами людей: ЖКХ, проблемы регионов, культура, образование, здоровье. Есть специальные программы, посвященные деятельности гражданских объединений, волонтеров и так далее. Главный наш вектор внимания – нестоличность. Мы пытаемся более подробно разглядеть жизнь в регионах, явить широкой публике гражданских активистов, которые действуют, как говорится, на местах. Людей, которые что-то организуют, объединяют, чего-то добиваются, с кем-то борются. Это, в общем, непростая задача.

Можно вести бесконечные дискуссии о том, на тех основах организовали ОТР или не на тех, те люди должны были принимать решение о его создании или другие, но не использовать уже созданную и отлаженную площадку, чтобы появилась территория дискуссий, общественного диалога, если хотите, гражданского согласия, мне кажется, просто глупо.

Этери Левиева. Примерно год назад на заседании этого же совета обсуждалась ситуация со СМИ в России и в том числе с каналом «Совершенно секретно». Кроме замминистра связи Алексея Волина здесь сидели Сванидзе, Шевченко, Познер, Сагалаев и многие из присутствующих сейчас в этом зале. Ситуация с каналом «Совершенно секретно», в принципе, была точно такая же, как и теперь с «Дождем». С той лишь разницей, что нас отключил один оператор, но самый крупный в России, «Ростелеком», а «Дождь» – веером многие операторы. Тогда был приглашен представитель «Ростелекома», который рассказывал здесь о том, что мы – как кабельный, спутниковый телеканал – не приносим оператору никакой прибыли. Мы же с документами в руках доказывали, что мы прибыльные, у нас есть определенные рейтинги, а деньги достаются конкретно «Ростелекому» (в то время это было примерно 170 тысяч долларов чистой прибыли в год).

Мало кто год назад верил, что произойдут какие-то позитивные изменения. Уважаемый Эдуард Михайлович Сагалаев, президент НАТ, взял на себя труд договориться с компанией «Ростелеком», чтобы мы все-таки имели с ними какой-то разговор, потому что они не соглашались ни на какие переговоры. Но и Сагалаев, к сожалению, не смог помочь нам. Мы лишились более половины из примерно 15–18 миллионов зрителей. Обрушили этот рынок, а в него входили также и кабельные каналы по всей России, а также в Израиле, США, Канаде и других странах. Мы остались фактически один на один со своими проблемами, и нам понадобилось немало времени и усилий, чтобы каким-то образом хотя бы отчасти восстановить свое вещание на разных спутниковых и кабельных сетях в России и за рубежом.

Я прекрасно понимаю то состояние, в котором сейчас находится телеканал «Дождь». Наши договоренности с партнерами – а мы считали «Ростелеком» партнером – были таковы, что нам платили фиксированную сумму, при этом забирали все доходы от распространения контента не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и во всех российских регионах, а также полностью все доходы от рекламы.

Необходимо четко понимать, что сегодня у общества существует запрос на альтернативную информацию – политические расследования, альтернативные знания по социальным и общественно-политическим проблемам. У власти такой запрос отсутствует. Общество хочет получать разные сведения, а власть нет. И пока не будет этого запроса именно власти, государственного социального заказа на подобную информацию, независимым СМИ будет практически невозможно работать. У нас есть несколько давних рекламодателей. Я с ними дружу, мы общаемся, они звонят мне и говорят: нам не рекомендовали… Кто позвонил, что не рекомендовал? Догадайтесь сами. У нас у всех проблемы финансовые – нет рекламы, мы не имеем никакого влияния на операторов.

Мы спорили, являются ли они монополистами. По закону не являются. Но крупных операторов спутниковых и кабельных каналов немного, поэтому они легко диктуют свои условия. Такова специфика работы российских медиа, большинство которых либо сосредоточены в руках государства, либо действуют по его заказу. Мы вместе с «Ростелекомом» когда-то мерили рейтинги и долю канала «Совершенно секретно»: летом она доходила до 1,9, зимой – до 2,9. И вы понимаете, что это очень большой рейтинг для неэфирного канала. Кроме того, по многим параметрам телеканал «Совершенно секретно» стоял в десятке с каналами, которые занимаются кинопоказом.

Вторая проблема, на которую я хотела бы обратить внимание, – это вопрос индустрии, бизнеса. К сожалению, формально мы не имеем возможности обращаться к операторам с какими-то претензиями. Но «Ростелеком», который имеет 6,9 миллиона домохозяйств в своей сфере, является госструктурой. И если утверждать, что пакеты формируются исходя из коммерческих интересов, то почему он отказывается от пакета телеканала «Совершенно секретно», который приносит неплохую прибыль, или телеканала «Дождь», который, безусловно, не просто ее приносит, но еще при этом тянет за собой другие каналы? Почему на бесплатной и бездоговорной основе распространяются только обязательные общедоступные каналы? Почему вообще такой закон был когда-то принят? Почему бы сейчас не включать по особым правилам спутниковые кабельные каналы и уж точно не взимать с нас огромные суммы за вхождение в сети.

Необходимо, как мне кажется, не откладывая, создать рабочую группу по выработке предложений для Министерства связи по определению цивилизованных механизмов вхождения неэфирных каналов в спутниковые и кабельные сети. Мне, например, непонятна компания «Триколор ТВ», потому что она не является для нас прозрачной. Мы не понимаем, как она сформирована, почему требует от нас, маленьких кабельных телеканалов, оплату в 300–500 тысяч евро ежегодно. Таких денег у нас нет. Что это? Коррупция, взятка? Мы знаем цены поднятия на спутник на рынке.

Итак, во-первых, у нас сегодня нет ни одной авторитетной общественной организации, которая может оказать нам содействие и повлиять на решения власти в отношении СМИ. Это касается газет, журналов, телевидения, интернет-изданий и так далее. У нас существуют Союз журналистов, Совет по правам человека, Академия российского телевидения. Но разве эти организации могут повлиять на изменение решений? К сожалению, пока что нет. Во-вторых, вопросы журналистской этики нельзя путать с вопросами технологическими, с бизнесом. Оператор не может определять и диктовать нам, каким образом будет готовиться контент. Если, естественно, Закон о СМИ не нарушен. Я плохо себе представляю, чтобы Первый канал или «Россия», которые работают через оператора РТРС, получили звонок с заявлением, что оператору не нравится та или иная программа, скажем, «Пусть говорят». Этого никто себе представить не может. Так почему же в отношении кабельного канала операторы позволяют себе решать такие вопросы? Третье: нужно сделать все, чтобы власть была заинтересована в развитии независимых СМИ. В этом вопросе особая благодарность совету за то, что он хотя бы слушает и формирует какое-то мнение. Четвертое: нужно каким-то образом избавиться от монополии операторов, развивать эту отрасль. Пятое: может быть, необходимо создать Ассоциацию производителей контента на спутниковых и кабельных каналах или войти в существующую, чтобы решать вопросы вместе.

И последнее, что бы я хотела сказать. «Коммерсантъ», «Коммерсантъ ТВ», «Коммерсантъ-власть» с уходом главного редактора, телеканал «Эксперт», «Газета.ру» со сменой главных редакторов, закрытие OpenSpace, полное закрытие РИА «Новости», журнала «Итоги», «Московских новостей», «Совершенно секретно», «Дождя», в конце концов, проблемы с радио «Эхо Москвы»… Кто следующий? Нам пора как-то объединяться и защищать друг друга не раз от раза, а быть сплоченными в различных ситуациях, потому что выжить поодиночке нам становится все труднее.

Наталья Черкесова. Коллега Муратов сетовал, что здесь нет министра связи Никифорова и других начальников, а я совершенно не удивлена, потому что начиная с сентября, когда у «Росбалта» началась эпопея с Роскомнадзором, ни на одно мероприятие, какая бы организация его ни проводила, представители Роскомнадзора ни разу не пришли. Ни на заседание СПЧ, ни в Общественную палату, ни в Госдуму. Я думаю, что это такая удобная позиция. Присылают поднадзорным написанную под копирку бумагу о том, что они стоят на страже закона, и всё в порядке. Мне кажется, это достаточно показательная вещь.

Я представляю «Росбалт», структуру, которая живет и работает в Интернете. Наша деятельность совершенно не урегулирована в правовом пространстве, мы не газета и не телевидение, мы – нечто такое, с чем еще непонятно, что делать. Ну и слава богу, поскольку единственное, что у нас есть, – это пробитый во многих местах Закон о печати. Я привезла заявление Союза

журналистов Санкт-Петербурга, который считает необходимым серьезнейшее внимание уделить той законодательной деятельности, которую ведет сейчас Государственная дума. Фактически то, что она делает, является в той или иной форме введением цензуры. Когда нам говорят, что это осуществляется с какими-то добрыми целями улучшения нравственности в обществе, мы прекрасно понимаем, что, как только это все начинает исполняться, все прежде всего сталкиваются с избирательностью. Мы, например, пострадали за мат. Воспринимать такое СМИ, как «Росбалт», ресурсом, который считает своей миссией выражаться нецензурно и таким образом нечто аморальное доносить до читателей, конечно же, глупо. И тем не менее мы видим, что Роскомнадзор выступает как своего рода ГАИ на дорогах. Его сотрудники сидят в кустах и ждут, пока кто-нибудь нарушит правило. Правила есть? Есть. Мы их однажды случайно нарушаем. Значит, надо оштрафовать. Вместо того чтобы организовывать движение, они занимаются выискиванием тех, кто попадется на любом нарушении.

Наталья Черкесова – генеральный директор информационного агентства «Росбалт»

Выходит поправка в закон о нецензурной лексике, за все это время выносятся десятки предупреждений, но – хлоп! – в московском суде ставится вопрос о лишении именно «Росбалта» регистрации. Дальше я уже больше ничего не слышу, кроме как «вопрос исчерпан»[1]. Вот и проблему мата в СМИ решили. Короче нашего случая ничего и нигде на эту тему нет. Возьмем вопрос об экстремизме. «Дождь» попадает под раздачу по поводу того, патриотичный или непатриотичный вопрос был задан в эфире.

Всякий раз мы видим избирательное применение закона, для того чтобы таким образом был включен понятный для всех механизм цензуры. Наше маленькое счастье заключается в том – и тут я согласна с Никитинским, – что у нас есть какая-то небольшая возможность отбиваться в суде. Но не дождавшись его решения, Роскомнадзор нашу историю как модельную сразу же передает в регионы, настоятельно сообщая им, что все СМИ несут полную ответственность за свой контент, распространяемый в Интернете. Из этой истории мне стало понятно, что это и есть заранее спроектированная технология: вводится законодательная норма, отрабатывается на ком-то и дальше апробируется модель, которая идет в регионы. Но одно дело «Росбалт», который все-таки находится в Санкт-Петербурге и может добраться до Москвы, до Верховного суда.

1. Верховный суд РФ 19 марта 2014 года удовлетворил жалобу информационного агентства «Росбалт» на решение судов нижних инстанций о прекращении деятельности данного СМИ, а Коллегия ВС 3 апреля окончательно его утвердила.

Наталья Синдеева – генеральный директор телеканала «Дождь»

Не каждое же региональное СМИ на это пойдет. Это всегда морока, судебные издержки, иски, когда все практически воспринимается безнадежно.

Наша история, может быть, неглобальная, но очень показательная. По этому поводу высказались всевозможные общественные организации. Но госчиновник на все это никакого внимания не обращает. Даже заявление в суд подается не от имени начальника, руководителя Роскомнадзора, а просто по доверенности мелкий клерк закрывает любые СМИ. Мне представляется, что нужно добиться того, чтобы был принят регламент, по которому экспертный совет при Роскомнадзоре или Министерстве печати в каждом конкретном случае рассматривал вопрос, перед тем как это ведомство обращается с требованием в суд о закрытии СМИ.

Давайте попробуем бороться за себя теми инструментами, которые имеются. Я хотела напомнить Александру Жарову: Роскомнадзор не структура, которая надзирает за СМИ, это структура, которая должна следить за исполнением Закона о СМИ. Были ли проведены проверки, наблюдения по поводу того, когда не исполнялся этот закон? Дело тут не в закрытии «Дождя». Разве у нас был наказан хотя бы один полицейский, когда журналист был избит, предположим, на митинге? Нет. У нас есть только то малое, что пока есть, – общественное мнение и закон. Давайте активнее пользоваться этими инструментами. Мы должны быть психологически спокойными и пытаться опираться даже на то немногое, что еще осталось в правовом поле.

Наталья Синдеева. Я хочу сейчас передать слово главному редактору телеканала «Дождь» Михаилу Зыгарю, потому что мы хотели с ним рассказать вам о том, какое мы СМИ и почему в какой-то момент вдруг осознали, что несем существенную социально значимую функцию. Хотя изначально, когда мы создавались, вовсе не имели это в виду. Так получилось в процессе работы канала.

Михаил Зыгарь. Когда четыре года назад мы начинали выходить в эфир, значительная часть общества перестала смотреть телевидение. Мы хотели вернуть к этому СМИ тех людей, кому явно чего-то в нем не хватает. Во-первых, информации. Очевидно, что, если случается теракт или падает где-то самолет, начинается побоище на Майдане или еще в каком-то месте, обществу интересно про это срочно узнавать, но по основным каналам в это время показываются старые фильмы, передачи «Пусть говорят» и «Давай поженимся». Когда

Михаил Зыгарь – главный редактор телеканала «Дождь»

никаким образом не меняется эфирная сетка, это значит, что зритель не в состоянии оперативно узнать, что происходит на самом деле. Во-вторых, нужны нормальные дискуссии между представителями разных точек зрения, а не только тех, кого специально подбирают для ток-шоу.

Мы придумали для себя странные, очень немодные, может быть, даже наивные принципы по сравнению с теми, которые исповедуют другие телеканалы. С самого начала решили не заигрывать с низменными вкусами аудитории, не рассказывать про знаменитостей, про их личную жизнь, никогда не показывать сцены насилия или трупы. Нам казалось важным сделать так, чтобы мы работали по заказу зрителя, той части социума, который считаем гражданским обществом.

Мы с самого начала понимали, что не должны любой ценой следовать за рейтингом. Дешевая популярность – это не то, к чему стремимся. За время нашей работы осуществили много иных проектов. В частности, разных программ, посвященных помощи инвалидам. У нас были акции по обсуждению проблем аутизма, после которых, я знаю, в Воронежской области под впечатлением от наших эфиров было принято решение о создании специального центра. Был также проект «Самый важный прогноз погоды», где бездомные вели прогнозы погоды зимой, тем самым показывая, что есть люди, для которых погода – это жизненно важная и потенциально опасная вещь.

Понятно, что делать ответственное телевидение, как мы себе его представляем, – неблагодарная и рискованная задача. Производить эротический или показывающий сериалы канал намного безопаснее. Это точно вызывает интерес у рекламодателей и никакого раздражения ни у кого. После тех скандалов, которые с нами произошли, мы, конечно, попытались извлечь для себя некий урок. Пересмотрели собственный кодекс профессиональной этики, готовы его опубликовать и обсудить с коллегами. Такое обсуждение всем нам нужно, потому что для многих телевизионщиков эти принципы – нечто из области фантастики.

Нам пришла в голову интересная, как нам кажется, мысль, хотя ее подверг сомнению Даниил Дондурей. Мы решили создать попечительский совет – некий орган из числа признанных моральных авторитетов, которые могли бы следить за тем, как действует телеканал «Дождь». И в том случае, если

какие-то моменты кажутся спорными или, возможно, ошибочными, члены попечительского совета могли бы указывать нам на это, чтобы мы исправляли ошибки. Уже приглашены к участию в таком совете Владимир Познер, Ясен Засурский, Александр Сокуров. Мы продолжим формирование такого совета, а часть его будет избрана самими нашими зрителями, надеемся, что проведем интернет-голосование.

У нас есть несколько идей и по поводу того, как дальше избавляться от собственных недостатков, которые кажутся нашим коллегам непрофессионализмом. Многие из наших сотрудников – это молодые журналисты, имеющие небольшой опыт работы на телевидении. Прежде они работали в газетах или на радио. Это была наша осознанная стратегия – брать на канал журналистов без телевизионного опыта. Мы работаем только в прямом эфире, и поэтому, конечно, трудно избежать ошибок.

Наталья Синдеева. Я не столь оптимистична, как Михаил, потому что знаю реальную ситуацию. На сегодняшний день нам осталось жить один-два месяца. Есть маленькие надежды: сегодня у нас встреча со всем коллективом, на которой я попрошу сотрудников сократить свои зарплаты, наши расходы в достаточно серьезном масштабе. Поэтому не так все радужно, как мне бы хотелось. Есть, конечно, большая вдохновляющая поддержка зрителей, которые активно делают подписки, скупили у нас весь интернет-магазин. Именно в этот момент телеканал стал настоящим общественным каналом, потому что люди за него голосуют рублем. Но, к сожалению, для того чтобы жить в том полноценном формате, в котором мы существуем – с работой журналистов, с командировками, со специальными проектами, – нам этих средств недостаточно. Без рекламных бюджетов, без денег от дистрибьюции, которые мы сейчас потеряли – а это 80 процентов доходов, – нам не выжить.

Какое-то количество людей предлагают: давайте мы вас как-то поддержим, сколько вам нужно перечислить денег? Но это на самом деле невозможно. Мы либо действительно должны стать общественным каналом, но тогда это совсем другое ТВ. «Дождь» ведь по своей природе строился как бизнес, мы инвестировали туда свои личные деньги. Про меня все известно, про моего мужа, про то, как мы все это создавали, как верили и до сих пор верим в этот специфический бизнес. И с самого начала строили именно эту модель, когда есть рекламные доходы, поступления от дистрибьюции, есть подписка.

Если бы мы были в нормальных рыночных условиях – я сейчас даже не беру политическую ситуацию, разного рода ограничения, говорю только про рынок, – если бы мы были в обычном конкурентном поле, канал «Дождь» с точки зрения бизнеса был бы очень успешным. Рекламодателям нужна очень качественная, думающая аудитория, они наконец нашли в российском телевизионном пространстве такую площадку. Поэтому, если бы все строилось по законам как раз бизнеса, у нас все было бы хорошо, несмотря на все сложности.

Хочу извиниться за свое выступление на совете год назад. Тогда я действительно так думала и сейчас понимаю, насколько была наивна. Не могла даже представить себе, насколько этот механизм четко работает. Оказалось, так легко взять и заставить коммерческого оператора выключить канал. Мы недавно очень внимательно даже не пересмотрели, а дописали наш журналистский устав, для того чтобы не допускать больше таких ошибок. Но, конечно, сейчас все это кажется как мертвому припарки. Могу сказать, что мы все делаем для того, чтобы операторы все-таки нас вернули, хотя понятно, что это зависит не

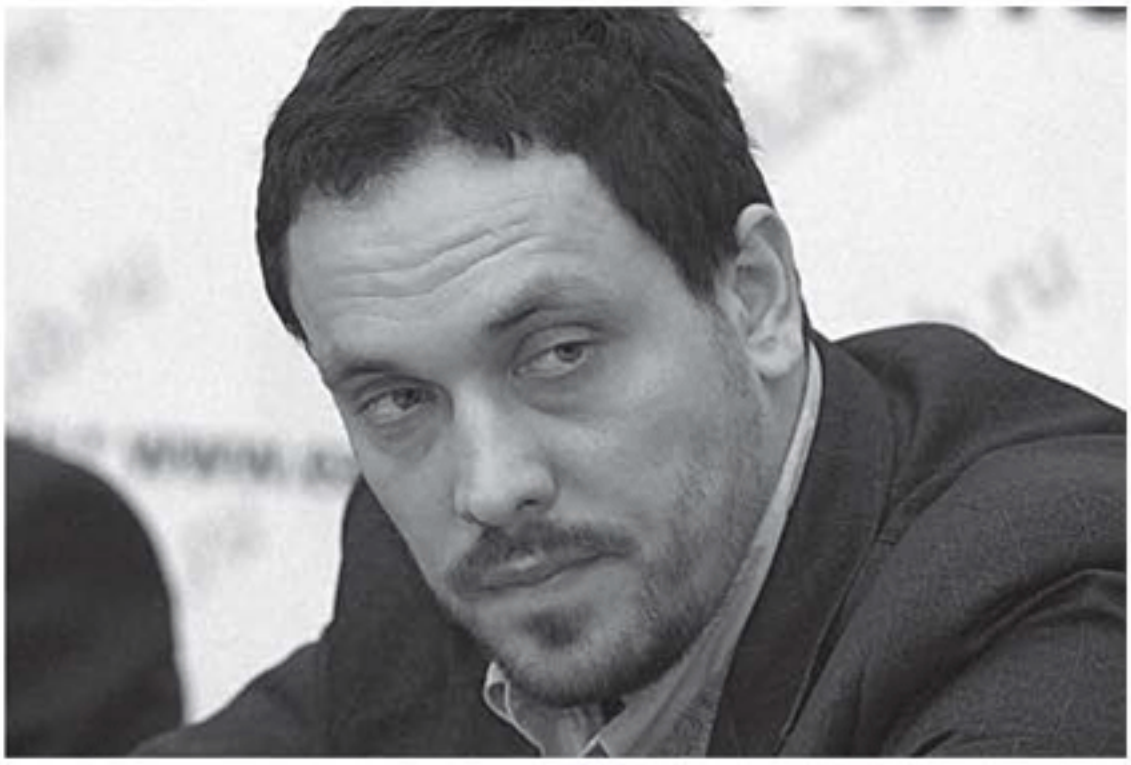
от нас. Но если этого не случится, то работать больше не сможем. Либо все закроется, либо превратится в какое-то мелкое интернет-издание.

Ирина Петровская. Часть членов совета сегодня здесь говорили: «Ни в коем случае нельзя в негативных тонах обсуждать решения президента. Те, кто это делает – отваживается на такое, скорее всего, по заказу Запада, – это иностранные агенты». Ровно та же ситуация существует в медийном пространстве. Если начинается хоть какая-то даже не критика принятых решений президента, а просто дискуссия по поводу каких-то актуальных событий, в СМИ немедленно возникает оценка: «Вы – иностранный агент, пятая колонна. Нельзя это обсуждать».

В силу своих должностных обязанностей я смотрю телевизор, наверное, так, как никто, включая самых фанатичных телезрителей. И должна сказать, что именно за последнее время, хотя, конечно, эта тенденция возникла давно, федеральные средства массовой информации действительно превращены в совершенное средство пропаганды. Из них невозможно узнать альтернативные мнения. Если раньше это хотя бы как-то камуфлировалось приглашением хотя бы отдаленно несогласных с официальной точкой зрения людей, то сейчас отброшены все приличия – профессиональные, человеческие. В ситуации с Украиной стало абсолютно очевидно: риторика меняется как будто по единой команде. Протестующих называют «радикалами», «экстремистами», «боевиками», «националистами», но, как правило, «фашистами». Еще не началась война, но телевидение уже начало настоящие информационные военные действия. Оно провоцирует агрессивность. Вследствие этого большинство нашего населения, которое находится под сильным и безальтернативным влиянием контролируемых государством медиа, просто не сможет стать гражданским обществом. Поэтому нужно говорить не о становлении, а об уничтожении независимых СМИ в условиях, когда вводится откровенное единомыслие. Прав оказывается Маяковский: «И тот, кто сегодня поет не с нами, тот – против нас».

Максим Шевченко. Ситуация со средствами массовой информации, которая складывается в последнее время, конечно же, не может не вызвать озабоченность у каждого человека, относящегося к журналистике и как к профессии, и как к бизнесу. Независимо от его политических взглядов. Я с гневом, но не отрываясь смотрю трансляцию телеканала «Дождь». Потому что это суперпрофессиональная, гиперкачественная работа. Замечательные журналисты,

Ирина Петровская – обозреватель радиостанции «Эхо Москвы» и «Новой газеты»



Максим Шевченко – известный тележурналист

великолепная картинка. При том, что готов в пух и прах разносить ваши взгляды непосредственно у вас в эфире. Я против них, но «Дождь» – это великолепный продукт. Более того, могу вам сказать следующее: я бывал в кабинетах разных, в том числе крупных начальников. У них там не «Россия-24» работает, при всем уважении к коллегам. Они смотрят «Дождь», который для власти, для представителей силовых структур является тем источником информации, которые они сами через повестку контента не заказывают.

Каждый человек, который хотя бы приблизительно имел отношение к теории информации, знает, что отсутствие независимой оценки неизбежно приводит к коллапсу системы. Поэтому мне представляется, что ну не то чтобы война – это слово очень резкое, – но есть пренебрежение свободой независимых СМИ, тех, что не дотируются из госбюджета. Это серьезная ошибка, в конечном счете, действующая против интересов Российской Федерации, мешающая принятию взвешенных решений президентом. Тут требовали, чтобы мы советовали главе государства. Я советую: взять под свою опеку независимые СМИ, особенно работающие в онлайновом режиме. Это даст возможность разного рода структурам принимать более разумные решения. Сложившаяся же ситуация не позволяет позитивно влиять на финансовый рынок, на свободное пространство экспертных оценок, столь необходимых современной экономике, присущей современному обществу. Насколько я понимаю, президент, премьер и другие большие начальники постоянно говорят о том, что Россия должна стремиться овладевать новой технологической волной, адекватной вызовам времени экономикой. Ограничение или давление на развитие свободных СМИ противоречит теории постиндустриального общества. Если это не теория системы, в которой будет править лишь узкая группа олигархата.

Может быть, я не прав и юристы меня поправят: почему в сфере медиа можно взвинчивать цены на поставки услуг как угодно? Об этом Павел Гусев и Виталий Третьяков говорят уже много лет. Это же монополизм тех, кто доставляет информацию людям, будь то торговые сети, дистрибьюторские посредники или те, кто передает сигнал.

Что касается «Дождя»: объявите акционирование. Я лично готов вложить деньги в «Дождь», чтобы канал продолжал свое существование. В свое время, когда в 1990 году начала банкротиться «Независимая газета», тогда собрались

Гавриил Харитонович Попов и другие известные люди, причем абсолютно разных взглядов. И стали сбрасываться кто как мог и хотел. Я уверен, что миллионы людей поддержат «Дождь». Вы ведь нужны стране. Знайте, что даже те, кто вас критикует, являются вашими потребителями, а значит, косвенными союзниками.

Иван Засурский. Мы должны признать, что уровень журналистики в последнее время чудовищно упал. Я чувствую себя ужасно, когда открываю газеты, смотрю телеканалы. «Дождь» лучше, может быть, многих, но, честно говоря, тоже ушел не очень далеко. Утрачен профессионализм. Как и в 1990-е, все постепенно стали продажными. И журналисты, в общем-то, сами выступали за удушение прессы, потому что внутри и нашего сообщества был определенный конфликт. Он разрешился тем, что были произведены существенные инвестиции в медиа, которые быстро разобрали по разным медийным холдингам. Произошла концентрация активов и собственников. Та конфигурация, с которой мы имели дело все двухтысячные годы, была выстроена еще в 1990-е. Именно тогда произошло падение стандартов журналистики. Она потеряла способность защищаться от критики со стороны общества, политиков, бизнесменов и всех остальных. Стала выступать, как правило, их агентом по самым разным вопросам.

Мне кажется, что вопросы восстановления престижа журналистики, ее мощи, не могут решаться в отрыве от профессионализма. И все-таки у нас есть шанс добиться и расширения пространства свободы для журналиста, и улучшения здесь общего интеллектуального и морального климата. Очевидно, что в ситуации политического обострения у власти возникает желание определенным образом закрутить гайки. Единственный шанс избежать, выйти из этого в плюс состоит в том, чтобы объяснить самой власти, что, если и дальше гайки закручивать, ситуация неотвратимо становится неуправляемой и ведет к общему стратегическому поражению. У большинства людей ведь утеряна способность к самостоятельному анализу событий, умению вынести из них какие-то выводы. Тут мы имеем дело с совершенно беспомощными людьми. Включаются цепные реакции, которые воспроизводятся чаще всего в толпе. Акцент нужно делать на том, чтобы выстраивать какой-то фундамент новой государственной политики в этой сфере, ориентированный на максимальное открытие доступа к разного рода – сложной и противоречивой – информации.

Иван Засурский – заведующий кафедрой новых медиа факультета журналистики МГУ

Но сегодня медиа по сути превратились в некий набор сообществ, каждое из которых по-своему герметично да еще и охраняет эту свою герметичность. Ценностно отторгаемую информацию отказываются обрабатывать, осуществлять аналитику, опираться на объективные выводы. Мы перешли к какой-то как бы групповухе, когда разные сообщества выясняют отношения между собой. Как правило, средством коммуникации тут является конфликт. И в результате мы чаще всего просто не понимаем, что происходит. А на самом деле прессу, которую все и так воспринимают как продажную, пытаются приструнить, сделать так, чтобы она не гадила, потому что многие исходят из того, что она беспринципная, а журналисты – подлецы, у которых нет ни профессии, ни стандартов, ни совести. Они, дескать, лягут под любого, кто им заплатит.

Я хотел бы напомнить: никогда нельзя передавать информацию из одного источника, пока ты не проверил ее в другом. Мне кажется, сейчас в России это забыли. Никогда нельзя сообщать историю до того, как ты ее проанализировал. Это непрофессионально, так нельзя делать. Проблема в том, что наши журналисты не намного лучше, чем блогеры, которые не несут никаких обязательств при работе с информацией. Мне хотелось бы, чтобы мы начали все-таки работать на формирование какого-то нового экспертного консенсуса. Так же, как он когда-то был на момент принятия Закона о печати. И держится удивительно долго. Журналистика тогда была на подъеме, более объективной. Существовала попытка хотя бы понять, что происходит. Сейчас я этой потребности не наблюдаю.

И ситуация с «Дождем», скорее всего, пойдет ему на пользу. Я не верю, что Наталья Синдеева сдастся, проиграет. Не верю, что «Дождь» упадет, наоборот, считаю, что он выстоит и наберет на этом дополнительное влияние, станет еще заметнее.

Не знаю, кто принимает эти решения, и даже не хочу это знать. Меня интересует, как сделать так, чтобы многое было отыграно назад. Я считаю, что сложившиеся обстоятельства сейчас как раз позволяют это сделать. Необходимо только создать правильное давление, в правильных местах с помощью правильных рычагов, чтобы можно было все вернуть в правильное русло. Здесь не нужно истерики. Но просто по-деловому решить вопрос: людей, которые отключили канал через картельный сговор, необходимо неотвратимо наказать.

Станислав Кучер. Мне кажется, все прекрасно всё понимают. Мы живем в контексте самодержавной традиции, в которой любые проблемы решает один человек. Нравится нам это или нет. Я думаю, что он вполне доволен тем положением вещей, которое сложилось сейчас. Опыт работы в медиа в качестве политического обозревателя подсказывает мне, что это так. Отсюда следует логически простой вывод: единственный способ, благодаря которому мы, члены совета, можем повлиять на события, – встретиться с этим человеком. Совет в лице председателя Михаила Александровича Федотова должен обратиться к президенту с просьбой о совместном заседании. В нем кроме нас могли бы участвовать представители независимых средств массовой информации. Те люди, которые считают необходимым что-то объяснить главе государства. Мы, мне кажется, должны добиться такой встречи. Она может быть абсолютно закрытой, полузакрытой. Ее задача – быть предельно откровенной. К этой важнейшей встрече необходимо подготовить очень конкретный доклад, который сможет аргументированно объяснить, почему развитие ситуации – так, как

Станислав Кучер – известный тележурналист

она сейчас развивается, – критично для страны. Мне кажется, это первое, что нам необходимо сделать.

Вторая наша функция кроме советов президенту – это, конечно, общественное представительство. Мне было приятно, когда я увидел, что Акунин опубликовал в своем блоге и получил десятки тысяч лайков на страницу, где цитировалось заявление, подписанное двадцатью семью членами нашего совета. Совет не промолчал, мгновенно высказался. Как человек, который работает еще и на гражданское общество, предлагаю организовать Конгресс независимой прессы. Назовем его так. На такое грандиозное мероприятие хорошо бы собрать представителей всех независимых средств массовой информации, подразумевая под таковыми тех, кто таковыми себя считает. И на этом конгрессе аргументированно и достаточно четко сформулировать, почему самостоятельная пресса нужна обществу, почему она нужна бизнесу.

Мы наступаем на одни и те же грабли на протяжении последних пятнадцати лет – уже достаточно долго. И сейчас, когда ситуация действительно критическая, способная привести к серьезному закручиванию гаек на всем внутреннем политическом пространстве, это, по-моему, очевидно. Именно поэтому и нужно, повторяю, провести такое серьезное большое мероприятие – Конгресс независимой прессы. Готов выступать в качестве одного из активнейших его организаторов.

Павел Гусев. Это замечательно, что мы с вами говорим о свободе слова. Обсуждаем в разных аудиториях и с разным представительством много раз. Но с каждым днем почему-то с этим становится все хуже и хуже. Сегодня вот говорим о том, что происходящее с почтой для печатных средств массовой информации будет смертельно. Но говорим только в одной плоскости: «кто-то хочет через это уничтожить прессу». Пресса составляет всего четыре процента в общем объеме почты и не является ее основной услугой. Нужно откровенно признать: мы просто попали под раздачу.

Эта мощнейшая структура до сих пор еще находится в руках государства. Если мы с вами взглянем на нашу страну, то убедимся, что в каждом маленьком поселке, в каждом городке существуют почтовые отделения. Деревня Пруды в Тверской губернии – 30 дворов, но здание почты у них больше любого жилого

Павел Гусев – главный редактор «Московского комсомольца»

дома. Это по стране миллионы квадратных метров, которые хотят сегодня акционировать. Не нужно ничего дополнительно строить, подводить канализацию, тепло, электричество. Делай в этой общенациональной сети банковскую систему, магазины, что хочешь. Только благодаря масштабу этих квадратных метров такое акционерное общество будет решать любые вопросы. Посылки, письма, газеты – все это будет лишь дополнительной услугой к тому, что хотят в ближайшее время сделать. Создать колоссальный актив собственности и финансовый инструмент.

Соединенные Штаты и большинство стран в Европе сохраняют почту государственной. Все держатся за почту как за одно из важнейших средств общения с народом, с гражданским обществом. А у нас только за прошлый год уничтожено 30 процентов газетных киосков. Все очень просто: на этом месте мгновенно появляется шаурма, различные киоски, цветы. Около любой станции метро снесли все газетные киоски. Что осталось? Питье, еда, табак и прочее. Почему сносят? Мешает, дескать, антитеррористическим мероприятиям. Цветы террористы не взорвут, а газеты непременно! Но цветы и все остальное приносят муниципалитетам огромные доходы. С них лупят дань местные чиновники, а газетный киоск – малоприбыльное предприятие: что с него возьмешь. Ему запретили и всю побочную продукцию, нельзя продать ничего, кроме газет и журналов. Вот что происходит.

Когда говорят о том, что интернет-пространство уничтожает печать, это абсолютная ложь. Печать существует по одному разделу жизни, интернет-сообщество по другому. Причем интернет-СМИ как таковые – это всего 14 процентов пользователей от 80 миллионов человек, обращающихся к Интернету. Около 40 миллионов человек используют Интернет в активной фазе, у нас с вами только 60 тысяч зарегистрированных печатных средств массовой информации. На сегодня аудитория всех традиционных СМИ порядка 110 миллионов человек и 10 миллионов интернет-СМИ. И мы с вами говорим, что они нас уничтожают?

Коллеги, в нашей стране случился удивительный казус. Патриотизм и нравственность стали выше закона! Сегодня любой чиновник или группа людей, которые очень хотят уничтожить средства массовой информации, но по закону у них ничего не получается, начинают говорить о патриотизме,

Дмитрий Гудков – депутат Государственной думы

о нравственности или безнравственности. И это начинает срабатывать гораздо более активно и агрессивно, чем если бы существовал соответствующий закон.

За последние три года в Государственной думе вносилось больше ста поправок в Закон о СМИ. Средствам массовой информации нанесен жесточайший экономический удар. Запрещено среди прочего рекламировать любые самые нормальные лечебные учреждения. Сейчас готовится еще ряд законов о запрете рекламировать кредиты у банков, жилье… Караул! Экономическое уничтожение, политическое унижение.

И еще. Более 80 процентов всех средств массовой информации в России принадлежит или государству, или аффилированным с ним структурам. И когда мой коллега и друг говорит о том, что давайте соберем здесь независимые СМИ и будем с ними что-то обсуждать, он забывает о том, что на сегодняшний день экономически независимых СМИ в России реально не больше ста! Мы их собирали по линии Общественной палаты. Приехали представители сорока семи. Поговорили. Прекрасные ребята. И всё. Они терпеливо ждут смерти своих изданий.

Дмитрий Гудков. Действительно, вас, независимых СМИ, мало осталось. Уже пора, наверное, в Красную книгу записывать. Я пришел сюда для того, чтобы сказать, что у нас сегодня со свободой слова не трудности, не проблемы, а просто катастрофа. Трудности возникают даже с тем, чтобы эти проблемы обсудить. Я думаю, что еще когда-нибудь появится тема отдельного заседания вашего совета: «Катастрофы в области медиа и трудности дискуссий на эту тему».

По первому образованию я журналист, выпускник журфака. Нас все-таки учили быть свободными, беспристрастными. Приводили в пример многих из тех, кто сегодня здесь присутствует. Нам тогда, честно говоря, было сложно представить, что вместо «Зеркала» с Николаем Сванидзе будет что-то с Дмитрием Киселевым, а вместо «Намедни» Парфенова появится «Анатомия протеста».

Конечно же, у нас идет откровенная травля независимых СМИ и попытки уничтожить их. Хотел бы подискутировать с Иваном Засурским, который сказал, что проблема «Дождя» – это 50 процентов политики и 50 – бизнеса.

Ну все-таки 80 на 20. Я внимательно читал комментарии представителей кабельных операторов: «Мы хотим отключить «Дождь» для того, чтобы защитить нравственность». У них порноканалы остались, а телеканал «Дождь» наказали даже не за позицию, а просто за один вопрос.

По данным Минфина, государство выделило в 2011–2013 годы на поддержку федеральных СМИ 176 миллиардов рублей. Такие же суммы выделяются на поддержку СМИ в регионах. Для сравнения: весь бюджет здравоохранения на 2013 год – около 257 миллиардов рублей. Сопоставимые суммы. А теперь давайте посмотрим, а как бизнес будет развиваться в этих условиях, когда есть конкуренция зарплат, когда, для того чтобы, например, Наталья Синдеева могла заплатить своим журналистам, ей нужно сделать качественный контент, его продать, разместить рекламу. В то время как представителям ВГТРК и других федеральных каналов, получающих финансирование из бюджета, ничего не нужно делать. Как независимым СМИ конкурировать на рынке зарплат? Практически невозможно. Поэтому у нас, с одной стороны, идет уничтожение независимых СМИ, а с другой – падает качество остальных СМИ.

То же самое происходит и в экономике. Зачем автомобиль «Жигули» делать лучше, если можно взять большой грант у государства? Не так давно был «круглый стол» про общественное телевидение, и, по-моему, у нас был представитель из Германии, который сказал, что там государство финансирует только те СМИ, которые вещают за пределами территории страны. Вот, может быть, об этом стоит подумать. Что касается законопроектов и законодательных инициатив, которые сегодня здесь обсуждались, я вообще готов их внести в Думу. К сожалению, не могу гарантировать их принятие, как вы сами понимаете.

Если дальше репрессии будут продолжаться, то мой совет представителям СМИ состоит в том, чтобы объединиться, финансировать не каналы и издания, а контент. У нас был хороший пример с телеканалом «Дождь». В 2013 году мы создали, я был одним из учредителей, Фонд поддержки свободных СМИ и вместе с телеканалом «Дождь» запустили программу «Парфенов». Она выходила три месяца, причем премьера была на «Дожде», а далее эта программа показывалась на семнадцати региональных каналах. Была дополнительная аудитория, на тот момент сопоставимая со зрителями телеканала «Дождь». Если кабельные операторы будут препятствовать распространению сигнала, может быть, есть смысл поискать независимые, пусть маленькие, каналы в разных российских и зарубежных городах. И дальше этот тренд начнет развиваться. Будут появляться свои «Дожди», новые газеты, нечто подобное «Эху Москвы». Если бы вы все вместе финансировали контент, который бы сначала выходил на одном из каналов, а затем распространялся по множеству региональных, в конечном счете можно будет по копейкам деньги собирать. ◆

Материал подготовил Д. Дондурей

Даниил Дондурей

ТВ: БЕЗ АНАЛИЗА

Все мы были свидетелями беспрецедентно успешной деятельности российского телевидения по проектированию и осуществлению операции общенародного одобрения политики российской власти в Крыму, да и по отношению к Украине в целом. Медийное участие в значительной мере было определяющим в формировании практически консолидированного взгляда жителей России на содержание произошедших событий. Что-то чрезвычайно значимое было, видимо, задействовано в явных и скрытых кодах отечественной культуры, в ее невидимых ментальных предписаниях и системах ориентации, чтобы в столь неожиданной степени объединить практически все слои и субкультуры российского общества. Затронуть некие неведомые, но искомые телепроектантами глубины подсознания и безошибочно актуализировать их. Сделать это удалось чрезвычайно быстро, эффективно и на этом этапе очень экономно.

Подавляющее большинство нашего народа и даже большая часть элиты теперь глубоко за то, что произошло в начале года, и гордится тем, каким образом присоединение Крыма было произведено. А осуществить это можно было только благодаря полному контролю за массовым пониманием происходящего. Для этого были отформатированы – вытащены на поверхность оперативного сознания и наполнены сфокусированным содержанием – ныне действующие системы представлений людей: ценности, мировоззренческие взгляды, модели будущего, а также еще то многое, что отвечает за программирование восприятия действительности многими миллионами. Это был своего рода триумф общенационального изготовления «правильных картин мира». Их наполнения и многих вариантов использования.

Вместе с тем обращает на себя внимание одна поистине уникальная особенность этой сферы деятельности. В силу как раз беспрецедентной собственной мощи, масштаба и последствий воздействия на людей и, конечно же, крайней деликатности этой миссии телевидение всячески уклоняется от

знаний о самом себе. Скрывает, микширует, а подчас и направляет по ложному следу любые общественные трактовки этой темы. В частности, граждане не должны сосредоточиваться на том, что ТВ – среди прочего – является институтом гражданского общества. Но еще и средством государственной, рыночной, культурной, психологической политики, обладающим множеством иных функций. Видимо, именно по этим причинам – подальше от своего предназначения – телевидение с точки зрения правительственного попечения передано в инженерное по своей сути Министерство связи, которое занимается в основном вопросами технологической доставки сигнала. А вот телевизионный контент – это, дескать, ответственность только самих каналов.

В связи с отсутствием профессиональной экспертизы такой ответственной работы многие десятилетия принято воспроизводить редуцированные модели объяснения природы телевидения. Во-первых, общепризнано, что это трансляция новостей (важных, объективных, многоаспектных); это политика – отражение интересов власти, влиятельных групп, имеющих особые полномочия лидеров, а также взглядов их критиков. Во-вторых, это экономика: размещение рекламы, а вследствие этого все усилия ТВ служат продаже посредникам востребованного зрителями контента. В-третьих, принято считать, что это журналистика, у которой есть свои специфические обязанности, а значит, все гигантское многожанровое производство смыслов рассматривается исключительно через одну призму – задачи именно этой профессии. В-четвертых, это способность связать воедино разделенную на многие сообщества публику, невидимым образом организовав ее – в присутствии «ящика для глаз» – в определенные группы, которые думают, переживают, любят или ненавидят одно и то же. Сидя порой за тысячи километров друг от друга, люди, не зная этого, представляют собой аморфную массу или, наоборот, сверхсплоченное войско, способное умереть за общие идеалы. В-пятых, сами производители программ уверяют и себя, и власть, и общество: зрители в своих предпочтениях и выборе абсолютно свободны, потому что в любой момент могут выключить телевизор. В культурологическом плане это по сути прекраснодушная профессиональная обманка. Современный, живущий в виртуальном мире человек уже не в состоянии жить без включенных телевизора, Интернета, телефона, смартфона. Если он в какие-то моменты своей жизни не подключен к этим всемирным коммуникациям – значит, он (в глубинном психологическом смысле) выключен из пребывания в имеющей для него какое-либо значение реальности. По своему собственному самоощущению, подсознательно, он – не живой!

После того как американский профессор Дэвид Элтейд в своей работе «Логика медиа» термином «формат» обозначил то, что является первичным по отношению не только к любому демонстрируемому телевидением событию, но и к любой его эфирной презентации, именно формат стал способом опознания, структурирования реальности. Своего рода окном ее узнавания, нами, зрителями. Мы видим то, что уже отформатировано – то, что нам дают увидеть. И это всегда не сырое событие, а определенным образом обработанное – поданное и истолкованное. Людям довольно трудно самостоятельно различать подлинную и телевизионную версии происходящего. Дистанцироваться от посредников. Их восприятие и оценки строятся по принципу «что показано – то и было на самом деле, остальное – недостоверно». Поэтому авторы, редакторы, режиссеры, продюсеры, конструируя тот или иной формат, всегда держат в голове концепт создаваемого ими телевизионного продукта.

Вот лишь некоторые способы форматирования смыслового пространства на примере информации о событиях, происходящих на Украине, – как они были представлены в последние месяцы российскими телеканалами.

Контроль за повесткой дня. Тема Украины стала абсолютно доминирующей на любых информационных платформах нашей страны: во всех ежедневных новостных выпусках на всех затрагивающих эту проблематику каналах, в обзорных ежедневных и еженедельных аналитических передачах, а также в сюжетах бегущей строки – причем независимо от формы собственности данного ресурса. Было проведено радикальное увеличение масштаба представляемого события (количества отводимого на это времени, величины и подробности сюжетов, их жанрового разнообразия). Селекция неукраинских новостей привела к тому, что одни просто изымались из эфира, а те, что оставлялись, казались незначимыми, строились таким образом, чтобы восприниматься в качестве третьесортных. Аспекты рассмотрения украинской темы были дозированы и многократно повторялись. Поэтому когда бы зритель ни включал телевизор, он был тотально ангажирован собственным переживанием только что и одновременно давно им виденного. Круг приглашенных спикеров также практически не менялся. Одни и те же 15–20 человек переходили с канала на канал, становясь общенациональными ораторами по поводу любой детали украинских событий.

Однозначная интерпретация происходящего. В российском эфире полгода присутствует только одна – официальная – точка зрения, которая сводится, по сути, к двум основным суждениям. «Западные страны, и в первую очередь США, намеренно с помощью фашистских и экстремистских группировок, разрушая государственность братской страны, передали власть от законно избранного президента хунте». И другая – «русские и русскоговорящие люди

подверглись беспрецедентным в наше время преследованиям, а защитить их в этой ситуации может только скорейшая федерализация регионов и Россия». Вся информация об актуальных событиях на Украине фокусировалась под одну версию их описания. То же самое происходило с попаданием в эфир и с монтажом всего демонстрируемого в эфире визуального материала. Зрители не должны увидеть разницы между полумиллионным митингом в Киеве и трехтысячным в Донецке. Как известно, после присоединения к России Крыма и Севастополя в составе Украины остались 24 региона. Но в эфире речь идет только о Донецкой, Луганской областях и изредка о Харькове и Одессе[1].

Запрет на альтернативные точки зрения. Вся информация, поступавшая из разных мест Украины, отбиралась таким образом, чтобы альтернативные взгляды (свидетельства, доказательства, иллюстративный материал) вообще не появлялись. Дискуссии в ежедневных политических ток-шоу (подобной их интенсивности никогда не было за минувшие двадцать лет) кроились таким образом, чтобы спорили между собой лишь разные варианты, одной сущностной позиции одного мировоззрения, а высказываемая с экрана оценка, как и само мышление спикеров, никогда не выходили за его пределы. Это позволяло не только имитировать достоверность, но и показать отсутствие или очевидную слабость любого инакомыслия. На контрасте это подчеркивалось жесткими, филологически заостренными репликами ежедневного Владимира Соловьева.

Эмоциональное усиление. Весь материал представленных в эфире сюжетов должен вызывать ответную эмоциональную реакцию зрителей. Призван непременно раздражать, порой шокировать их. Выпадать из нейтрального, обыденного психологического поля, вызывать сильные чувства в качестве

1. Статья была написана задолго до трагических событий в Одессе 2 мая. – *Прим. ред.*

ответа на высказываемые с экрана суждения. Полыхающие кадры, черный дым до горизонта, бесконечные покрышки, «коктейль Молотова», особый закадровый голос, сам смысл представленного сюжета должны строиться на усилении эмоционально окрашенного изображения поясняющим его текстом. Используемый язык должен быть на пределе возбуждения. Во всех случаях зритель призван находиться в состоянии, когда он не имеет права оставаться равнодушным, не может повернуться спиной к телевизору, заниматься своими обыденными делами, не реагировать на идущее к нему с экрана послание. Он просто обязан отвечать эмоцией на эмоцию. Протестовать, ненавидеть, одобрять, восхищаться.

Моральное отторжение. Все информационные и аналитические выпуски включены в моральный контекст: кто-то, в сущности наш противник, захватил братскую страну, мучает там простых людей, не дает им жить и работать, совершает святотатство – запрещает говорить и думать по-русски, жить по-русски, преследует всех тех, кто не принимает философию Майдана, кто не согласен с нелегитимным захватом власти в Киеве. Тут срабатывают механизмы моральной мобилизации, особенно сильно действующие, когда речь идет о где-то существующих жертвах, насильниках, о политиках, лишенных совести. Одновременно с этим косвенно ставятся под сомнение нравственные убеждения людей, смотрящих на Запад, готовых продвигать чужой порядок на «родную Украину», устанавливать там чуждые нам, а следовательно, находящиеся вне гуманистических устоев правила жизни.

Имперские архетипы. Одна из глубинных ценностных ориентаций носителей российской культуры связана с их, порой подсознательной, принадлежностью к большой и великой империи. Это чувство, даже когда оно не выходит на поверхность, не верифицируется, является довольно важным основанием для российской ментальной идентификации. Согласно ее предписаниям «у меня лично могут быть неприятности, неудачи, многие истории моей семьи на протяжении минувшего столетия состояли из трагедий, но зато я горжусь величием моей страны и тем, что враги России ее по-настоящему боятся». Имперский архетип воспитывался веками, передавался от сословия к сословию, он до сих пор пронизывает убеждения самых разных слоев и групп нашего общества. Он в мгновение был актуализирован, вытащен на поверхность и сразу же стал одной из основных платформ одобрения действий российской власти.

Отказ от когнитивного диссонанса. На протяжении двадцати лет российские зрители получали из средств массовой коммуникации самые разные, подчас противоречащие одна другой установки и импульсы. Их учили уважать и одновременно ненавидеть бизнес, частную собственность, оставаться к ним равнодушными, думать о поведении во время войны в большей степени, чем о правилах жизни в мирное время. Молодые девушки, основные зрители кино в нашей стране, все-таки не готовятся к тому, чтобы уметь быстро передвигаться в окопах. Они хотят знать, как им вести себя с родителями, работодателями, друзьями. Телевизор во множестве сериалов и неигровых лент учил зрителя восторгаться Сталиным и тут же рассказывал о невероятных злодеяниях в годы его правления. Объяснял причины разрушения социалистической системы и одновременно превозносил советские идеалы. Тут действовал настоящий, давно описанный мировой наукой когнитивный диссонанс, когда один элемент знания противоречит другому, микширует или гасит его. По

отношению к украинской проблематике этот механизм трансляции смыслов российским телевидением был полностью отменен. Никаких диссонансов! Никакой борьбы точек зрения. Одна магистральная дорога представленного на экране способа интерпретации событий.

Отказ от концепции двух Россий. Как известно, в нулевые годы нового столетия воспроизводилась идея большого и малого российского народов. «Абсолютное большинство граждан» противопоставлялось так называемому «гражданскому обществу». Если первое составляло две трети населения страны, то второе – не более 15–20 процентов (остальные – неопределившиеся). В начале 2014 года неопределившимся уже нельзя было быть ни при каких условиях. Каждый должен выбрать, с кем он и против кого. Поэтому так быстро стала иссякать социальная аудитория «рассерженного среднего класса». Тех, кто еще недавно неоднократно выходил в Москве на Болотную площадь и проспект Сахарова. Из оппозиционеров они в моральном поле российской общественной жизни были быстро превращены в «национал-предателей». Сосуществование с ними теперь уже не кажется свойством современного гражданского самосознания, а лишь неравноправными сторонами воинствующего конфликта.

Подавление оценки экономических последствий. В отечественном эфире не появлялся серьезный анализ того, во что обойдется государству и гражданам страны, в частности, присоединение Крыма или оппозиционные выступления некоторых групп в Восточной Украине. Основной мотив транслируемой оценки – все это будет недорого, увеличение затрат продолжится недолго, а санкции европейских стран и США совсем не страшны. Каждый зритель, сидящий у телевизора, должен быть уверен: мы без особого напряжения выживем самостоятельно, без Запада, а события последних месяцев сделают нас только сильнее, все дополнительные затраты вследствие процессов последних месяцев на гражданах России никак не отразятся.

Сильной империи всегда необходимо обладающее непререкаемым авторитетом первое лицо. Только президент страны, в отличие от любого другого человека в настоящее время, может быть любым – европейцем и патриотом, жестким и мягким, может гневно обличать США или поддерживать Обаму, может призывать к единению и одновременно свидетельствовать: «Не надо никого шельмовать, у нас не 1937 год». Это лидер, который находится как бы над схваткой, вне критериев разведения на лагеря, над всеми противостояниями. Только он имеет право наказывать и миловать. Лично с ним у десятков миллионов человек должны ассоциироваться стиль и основные принципы устройства нынешней жизни.

Значимое умолчание. Безусловно, важнейшее значение имеет также и управление тем, о чем не говорится в традиционных российских медиа. А не говорится о важнейших для понимания сегодняшней и завтрашней реальности вещах.

Нет анализа природы «оранжевой» революции 2004 года, а также исходных факторов формирования философии Майдана декабря 2013-го.

Не попадают в эфир социологические данные о том, как граждане Украины относятся к тем или иным поворотам собственной истории, если они противоречат российской официальной доктрине.

Никогда не упоминается то обстоятельство, что почти 78 процентов граждан суверенной страны являются этническими украинцами, а следовательно, вольны через свой язык строить свою государственность.

Не публикуются какие-либо объективные свидетельства «жестоких притеснений» русскоязычных граждан – они только объявляются.

Нет даже попыток ответа на вопрос: «Отличаются ли молодые украинцы от своих родителей, которые воспитывались в СССР, по своим ценностям, взглядам, ориентирам?»

Нет информации о лидерах идущей на Украине президентской кампании; их программы в России вообще не презентируются.

Нет обсуждения промахов строительства украинской государственности после 1991 года.

Отсутствуют какие-либо обсуждения стратегического вопроса: как Россия может помочь братскому народу?

Никогда на российском ТВ не возникает тема специфики украинского национального характера, того, чем он отличается от русского.

Думаю, что намеренная недооценка воздействия «ящика для глаз» – важнейшая составляющая его нефиксируемого воздействия на мысли и чувства людей, сопоставимая по своему значению с влиянием церкви в средние века. Попадая в лавину виртуального предложения, зритель призван оставаться под его обаянием, не рефлексируя то, что на самом деле с ним происходит. Не только не задумываться об этом, но и ни в коем случае не подозревать о том, что им кто-то искусно манипулирует. Это ведь действительно сверхщепетильная сфера. Считается, что жизнь – это нечто реальное, материальное, всамделишное, а значит, совершенно отдельное от эфемерного, развлекательного – как его ни демонизируй – телевизора. Он способен в той или иной степени лишь отражать какие-то элементы жизни.

Отечественные теледемиурги работают в основном по наитию – как настоящие художники, не нуждающиеся в каких-либо научных исследованиях,

в специальной поддержке. При этом их объединяет непреложная профессиональная установка: никогда итоги своей работы и своих конкурентов в публичном пространстве не рассматривать. Не оценивать. Не критиковать. Объявлять только цифры рейтинга. Такая профессиональная конвенция строго выдерживается вот уже двадцать лет. По отношению как к старым, так и к новым медиа. Телевидение никогда не упоминается нашими руководителями и очень редко становится предметом выступления лидеров любых элит. Есть негласный общенациональный договор – говорить о нем можно лишь как о средстве получения информации, типе журналистики, но практически никогда как о самом влиятельном институте формирования человеческого капитала.

Интересно, что ни политологи, ни социологи, ни психологи, ни представители каких-либо других областей знания не призываются государством и гражданским обществом разобраться в особенностях, но, главное, в механизмах достижения эффективности и анализа последствий того производства, которое сегодня определяет практически все аспекты нашей жизни. Как измерять создаваемый здесь контент, как объективно его описывать, оценивать, проектировать? Что позволительно с моральной точки зрения здесь делать, а что нет? Какие тут имеются профессиональные табу, тематические или жанровые самозапреты?

Мне кажется, что телевидение чуть ли не одно из самых засекреченных современных производств. При том, что изготовление массовых представлений людей о происходящем находится, казалось бы, на самом виду, доступно абсолютно всем, является чемпионом по величине затрачиваемого на него времени. А еще постоянно модернизируется для того, чтобы оставаться лидером всех видов потребления. В этой ситуации нет никаких убедительных объяснений того, почему отсутствует рефлексия относительно его участия в создании смысловых пространств, коридоров и практик нашего постижения реальности.

Приведу в связи с этим несколько примеров, почерпнутых из исследований конца 2013 года. Благодаря специальным телевизионным усилиям 69 с небольшим процентов наших граждан считают себя сегодня не европейцами, а жителями уникального государства-цивилизации. Трое из каждых четырех соотечественников в разных пропорциях и вариантах не принимают рыночные отношения и частную собственность, в полном противоречии с действующей Конституцией Российской Федерации. Оценивая российских правителей XX века, к Горбачеву сейчас относятся в два раза хуже, чем к Сталину. Итоги деятельности последнего президента СССР – по данным социологических опросов – не принимают 64 процента граждан нашей страны, а «отца народа» – всего 38 процентов. Почти 76 процентов нашего населения твердо уверены, что прокуратура должна жестко контролировать НКО, которые она сама определит через категорию «иностранных агентов». Только 20 процентов граждан голосуют за высказывание «правды, какой бы она ни была».

Это лишь несколько штрихов гигантского мировоззренческого айсберга, который никогда не становится темой заседаний, например, Совета национальной безопасности. Есть такое убеждение, что если государство или бизнес-сообщества владеют каким-то медийным активом, то это и есть как бы независимое средство массовой информации. Но все мы прекрасно знаем, что объективность, свобода предъявления разных взглядов на происходящее не

связаны ни с формой собственности, ни со способами доставки, ни с отношением с рекламодателями, а также с целым рядом других вещей, которые здесь очень важны.

Совсем не случайно на российском телевидении, например, никогда не было самостоятельных общественных советов. Они там никому не нужны, потому что эти производства действуют с определенной контентной задачей, которая через науку, исследования, аналитику не должна рефлексироваться. Важно подчеркнуть: телевидение – это создание целостных «картин мира» людей, а не только их политических воззрений. Именно поэтому главный в рамках телевизионного контента продукт нашей страны – это, конечно, создание телесериалов. Мы производим в два с половиной раза больше этой продукции, чем в Европе, в полтора раза больше, чем в Латинской Америке или США, догнали и уже обошли по ее объему Китай. Но что очень показательно: в нашей стране нет заказа на фундаментальные исследования этого продукта, которого только нового у нас производится 3,5 тысячи часов в год, а с повторами показывается около шестидесяти названий в сутки.

Так изготовляются представления людей о прошлом, настоящем, о государстве, семье, жертвенности, терпимости к насилию, о чем угодно. Но нет анализа ни педалируемых в сериалах тем, конфликтов, предлагаемых героев, ни принципов развития сюжетов, ни трансформации жанров – ничего. Мы не знаем, как воздействуют на зрителей все эти истории, каких граждан они формируют. Как участвуют в развитии нашего гражданского общества и других сфер жизни в целом. Это как если бы во время военных действий, в ситуациях, связанных с безопасностью страны, вообще отсутствовали военные эксперты. Или как если бы их не было в экономике – буквально тысяч в сотнях вузов и банках, в корпорациях и офисах. Прекрасные журналисты тут не могут заменить исследователей. Нет социологов, психологов, людей, которые специально занимались бы этим, могли ставить задачи, фиксировать последствия.

У меня есть ощущение, что даже те, кто по «долгу службы» призван этим заниматься, не имеют объективных данных о системном воздействии телевидения или имеют достаточно превратные. Проблема – как выйти из этого замкнутого круга, тупика или хотя бы попытаться обозначить эту проблему. Легче постоянно находиться в пространстве политической интерпретации воздействия ТВ. А вот профессионально – что это такое? Как старые и новые медиа действуют, как они устроены? Какие здесь рычаги, что можно делать? Не по недомыслию же в нашей стране нет серьезного анализа экономики медиа. Что вообще это такое – пресловутые «рейтинг», «доля», «неформат»? Простые измерительные процедуры, мощнейшие цензурные ограничения или способы программирования смыслового пространства нации? Мы до сих пор с этим не разобрались. ◆

Наталья Сиривля

ОТГОЛОСКИ

«Зимний путь»
Авторы сценария, режиссеры
Сергей Тарамаев, Любовь Львова
Оператор Михаил Кричман
Художник Наталия Зимина
В ролях: Алексей Франдетти, Евгений Ткачук, Владимир Мишуков, Дмитрий Мухамадеев, Андрей Цымбалов, Александр Алексеевский
«Мика Фильм»
Россия
2013

«Зимний путь» Сергея Тарамаева и Любови Львовой – фильм-исключение, снятый а) без господдержки, б) поперек всех новоявленных цензурных ограничений, связанных с ненормативной лексикой, вышивкой, курением и темой однополой любви. Этакий великолепный «сорняк», чудом выросший посреди закатанного в асфальт пространства отечественного кинематографа. И самое удивительное, что эту свою свободу от оборзевшего государства авторы используют, дабы произвести на свет не очередную порцию «правды жизни», а сугубо романтическое кино с песнями, перьями и возвышенным пафосом демонического страдания.

Первоначальным импульсом к созданию фильма стало, по словам авторов, интервью с Эриком Курмангалиевым, услышанное в машине по радио; удивление, что всемирно известный певец, обладатель уникального голоса, так жестоко мается от душевного неустройства. Но это не биографическая картина. От Эрика Курмангалиева герою фильма достались лишь имя, профессия, сексуальная ориентация и восточный разрез глаз. В фильме Эрик (Алексей Франдетти) не контртенор, а бас-баритон и не признанный маэстро, а студент консерватории, готовящийся петь на первом в своей жизни конкурсе «Зимний путь» Шуберта. Собственно, этот предсмертный вокальный цикл Шуберта с его бесконечно варьирующейся темой холода, одиночества, бесприютных скитаний и абсолютно невозможной любви становится центром, сердцем картины. А сам фильм – его достаточно вольной экранизацией.

Если бы «Зимний путь» был оперой, можно было бы сказать, что Тарамаев и Львова сняли фильм-оперу. Но тут камерная вокальная музыка, и в качестве некоего жанрового предела невольно вспоминается фильм-концерт «Вокальные параллели» Рустама Хамдамова. Умопомрачительный образ великой степи, хранящей отголоски насильственно внедренной европейской культуры; фильм, где Рената Литвинова ведет какой-то сверхстранный конферанс на казахском языке, Бибигуль Тулегенова поет арию Чио-Чио-сан в юрте, а Эрик

←
Режиссеры фильма «Зимний путь» Любовь Львова и Сергей Тарамаев

«Зимний путь»

Курмангалиев кокетливо изображает молодую певицу, исполняющую партию Вани в опере Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). Травестия в квадрате и в кубе – многократно отраженное культурное эхо, последствия немыслимой перекрученности культурных кодов империи, где каждому кочевому народу сменившая царя советская власть подарила консерваторию, оперный театр, академию наук и прочие институции имперско-европейского толка.

«Зимний путь», в общем, о том же: европейская музыка/культура в российских постимперских снегах. Но если у Хамдамова все держится на парадоксальном наложении фактур, на гротескном столкновении визуального и музыкального ряда, то у Львовой и Тарамаева «конфликт цивилизаций» разворачивается в некую достаточно условную, но при этом в высшей степени эмоционально заряженную фабулу.

Тут есть музыка Шуберта и все, что институционально в наших условиях сегодня с ней связано, – консерватория, педагог, жестко натаскивающий: «Дисциплина, как в спорте: сон, прогулки на свежем воздухе, Шуберт»; вокальный конкурс как шанс на благополучную, космополитическую певческую карьеру… Есть узкоглазый мальчик-певец, живущий в спальном районе с мамой, явно учительницей, и отчимом, который водит троллейбус. У него есть вокальные данные, но зачем ему сдался Шуберт, он совершенно не понимает. Точнее, не чувствует. Вдохновения нет. Энергетика на нуле. Он насквозь промерзен, как Кай в чертогах Снежной королевы. Какая там дисциплина?! По дороге домой он каждый день выпивает бутылку водки, вяло собачится с отчимом, таскается по каким-то унылым гей-вечеринкам, где проводит время в обществе таких же обесточенных, манерных, бессмысленных докторов/фармацевтов/танцоров/актеров… Дерево с подрубленными корнями, жертва рафинированной, требовательной, но ничего не говорящей его застывшему сердцу культуры.

И вот насмешливая романтическая судьба выпускает ему навстречу его отсеченную «половинку» – иногороднего гопника Лёху в красных штанах (Евгений Ткачук), выскочившего, будто черт из табакерки, из провинциального ада, где два производства – деревообрабатывающий комбинат, сулящий рак

«Зимний путь»

легких, и лакокрасочный, гарантирующий рак кожи. Лёха понятия не имеет, кто такой Шуберт, живет минутой и при этом искрит энергией, как оборванный провод под напряжением в тысячу вольт. В нем есть то, что абсолютно недоступно Эрику, – восхитительная спонтанность. Всякую культуру, разум и нравственность ему заменяет безошибочный «рукосуйский» инстинкт: хватать все, что попадается под руку, бить всякого, кто проявляет агрессию, и использовать каждого, кто дает слабину.

При этом Лёха не пугает, скорее, завораживает. Все его подвиги на экране подчеркнуто карнавальны: спереть собачку у гламурной блондинки, отжать обед у мелкого клерка… Образ романтически мерцает разными гранями: жестокий, неубиваемый, стремительный Арлекин; мелкий демон – посланец ада; завсегдатай обезьянника, способный плакать при звуках Шуберта. В нем всё. И закономерно, хотя и парадоксально, что не утонченно-печального Эрика, а не ведающего рефлексий дикого Лёху авторы ставят в ситуацию выбора.

После того как влюбленный, оттаявший и обретший наконец вдохновение Эрик именно для него поет на конкурсе «Ворона» так, что Лёха глотает слезы, стоя под дверью; после того как Эрик отбивает его у ментов и они бегут по морозу, повторяя шубертовский отчаянный «Зимний путь», в никуда, в неизвестность; после того как оба, наглотавшись «дряни», проваливаются в черно-красное, инфернальное чрево гей-клуба и Эрик изобретает безумный план побега в Мумбаи и вместе они выцыганивают для этой цели у Эрикова друга Славы драгоценную цацку, – Лёха цинично кидает Эрика.

Во время надрывного объяснения в ледяном пространстве подземного перехода Лёха нокаутирует друга. Но не в прямом, а в переносном смысле – бьет ногой не в живот, а по кафельной стенке, орет: «Какого хрена ты мне навязался, пидор! На хрен ты мне сдался?!» И затем, прихватив драгоценное ожерелье («Я тоже выиграл конкурс!»), исчезает во тьме, бросив напоследок: «Береги горло». Что там беречь? Развязка романтического сюжета сулит одинокому певцу неминуемую смерть под забором и в финале – полет с возлюбленным по воздушному океану «без руля и без ветрил» под арию Демона из оперы Рубинштейна «Демон».

«Зимний путь»

Лёхе, впрочем, тоже предстоит добежать лишь до ближайшего полицейского. А дальше по сценарию: «украл, выпил – в тюрьму». Но это его путь. Он сам его выбирает, поскольку знает, чувствует: внезапно пробудившаяся человечность его убьет. Мир вокруг слишком сложен, обманчив и непостижим. Ни ума, ни сердца не достанет у Лёхи, чтобы в нем выжить. Голая витальность, неприкрытая сила – единственный доступный ему ресурс самоутверждения/выживания. И, соприкоснувшись нежданно, по-настоящему, сердцем с трагической, высокой культурой, он предает ее, выбирая варварство.

Ясно, что государственный Фонд поддержки кино никогда не дал бы денег на это романтическое хулиганство с гомосексуальным оттенком. Но то, что пробивается сквозь асфальт, пробивается не случайно. Предыдущий «безгосударственный» опус – «Борис Годунов» Владимира Мирзоева – пророчески предвосхитил «снежную революцию» 2011 года. «Зимний путь» при всей своей «оперной» условности тоже выглядит сегодня как острополитическое пророчество. Фильм снят в 2013 году, когда ничего, как говорится, не предвещало. Но сейчас – да, видно всякому, что народ наш с восторгом выбирает природное состояние, предаваясь торжеству «рукосуйства» и посылая подальше культурных посредников/наставников, обреченных на трагическое угасание в отсутствие связи с почвой.

Но важно тут и другое: вольтова дуга между Шубертом, Эриком и Лёхой, однажды возникнув, не может не оставить следа. Такие вещи не исчезают. И если этот народ хочет жить, он не сможет вернуться к простодушному, незамутненному варварству. +

Нина Цыркун

ПРАВЕДНИК С ЧЕРНЫМИ КРЫЛЬЯМИ

«Ной»
Noah
Авторы сценария Даррен Аронофски, Ари Хандел
Режиссер Даррен Аронофски
Оператор Мэтью Либатик
Художник Марк Фридберг
Композитор Клинт Мэнселл
В ролях: Рассел Кроу, Дженнифер Коннели, Рей Уинстон, Энтони Хокинс, Эмма Уоткинс, Логан Лерман, Дуглас Бут, Марк Марголис, Кевин Дюранд и другие
New Regency, Protozoa Pictures
США
2014

Праотец Ной, последний из допотопных патриархов по прямой от Адама, известен всем как праведник, удостоившийся особой милости Божьей: суровый Иегова-Яхве предупредил его о грядущем уничтожении всех живущих на Земле, сохранив таким образом жизнь ему и его семье, а также всякой твари по паре, чтобы все они положили начало новым поколениям. При этом Господь ничего не сказал о первородном грехе; стало быть, проклятие, прозвучавшее в Эдемском саду, оставалось в силе, а никакой страховки против будущей безгрешности новопоселенцев Земли выдано не было. Это означало, что человечество и весь остальной живой мир – поистине ни в чем не повинный – в историческом плане обречены на существование, которое время от времени будет прерываться уничтожением, чтобы потом началось все сначала, но без всякой перспективы на улучшение породы и обрыв дурной бесконечности. Искупительная жертва Иисуса Христа сняла с людей бремя первородного греха, но накапливать новые и новые грехи они не перестают.

В Первой Книге Бытия есть довольно загадочное место, связанное с рождением Ноя. Отец его, Ламех, давая сыну имя, означающее «покой, успокоение», сказал: «Он утешит нас в работе нашей и в трудах наших при возделывании земли, которую проклял Господь (Бог)». То есть речь идет о проклятии не только Адамового семени, но и вообще всей Земли и, значит, всего, что на ней есть, причем проклятии давнем. И уже ниже рассказывается о том, как во времена Ноевы «увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. И раскаялся Господь,

«Ной»

что создал человека на земле, и воскорбел в сердце своем». Ну и далее, что называется, по тексту: истреблю всех, кого сотворил, – от человеков до гадов и птиц небесных. То есть Господь осознает свою ошибку (некачественно сработал), но кару насылает на тех, кого сам же и создал несовершенными, а заодно и почему-то на тех, кто вовсе ничем греховным не отличился (птиц небесных). А за что он проклял Землю, и вовсе остается непроясненным, но, по слову Моисееву, это проклятие уже ничем не снимешь. Отсюда следует, что, во-первых, спрашивать справедливости, как и милости, сверху бессмысленно, а во-вторых, все живое на Земле будет время от времени подвергаться радикальной чистке. Но, поскольку семена зла неустранимы, возрождение тоже надежд на улучшение породы не сулит.

Всемирный потоп – лишь временная мера, о чем свидетельствовал праотец Ноя Енох в своей Книге: «И после того неправда будет еще гораздо больше, чем та, которая совершалась на земле прежде, ибо я знаю тайны святых, так как Он – Господь – дозволил мне видеть их и открыл их мне, и я прочитал их на скрижалях небесных. И я видел написанное на них, что род за родом будет беззаконовать, пока не восстанет род правды, и беззаконие будет обречено на погибель, и грех исчезнет с земли, и все доброе появится на ней». Так что это коловращение в порочном круге вечно, покуда не появится труднопредставимый род правды или Бог вообще не задумает раз и навсегда разделаться со всей Землей, которую он тоже давно проклял.

Эти мои доморощенные соображения, вероятно, смешные знатоку-библеисту, навеяны фильмом Даррена Аронофски «Ной». Художник вправе сказать вслед за Юрием Тыняновым: я начинаю там, где кончается факт. Факт, который можно считать доказанным, – великий потоп, отголоски которого сохранились в преданиях разных народов. Этот факт всего лишь предлог для того, чтобы сказать о чем-то своем. Даррен Аронофски думал о съемках «Ноя» пятнадцать лет. Стало быть, снимая «Реквием по мечте», «Рестлера» или «Черного лебедя», он одновременно прорабатывал «Ноя». Трудно заподозрить его в том, что он мечтал поставить фильм-катастрофу. Потоп – только предлагаемые обстоятельства. Аронофски интересно подать человека крупно в экстремальных

обстоятельствах – наркотической отключки, ринга или серпентария балетного мира, подмешивая сюда отношения с ближними – родителями и детьми. И он взял наикрупнейшего актера – Гладиатора, Робина Гуда – Рассела Кроу на роль Главного по праведности, чтобы посмотреть, как он будет выживать во всемирной катастрофе.

По Книге Еноха, Ной уже родился необыкновенным ребенком, в руках повивальной бабки открывший уста, прославляя Господа, напугав тем своего отца Ламеха. Характерно, что сохранить праведность экранному Ною удалось потому, что он с семьей – женой Наамой (Дженнифер Коннели) и сыновьями Симом (Дуглас Бут), Хамом (Логан Лерман) и Иафетом (Лео Кэррол) – жил в уединении, отгородившись от комьюнити, в дикой своей безрассудности бессмысленно истребляющей малосъедобные виды животных (оттого не сохранившиеся до наших дней – видимо, уже и на ковчег они не успели попасть). Тут Аронофски вводит модернизирующую тему экологии – одну из нескольких, говорящих о современном прочтении библейского текста, мнимо обогащающем прочтение, но на самом деле подрывающем силу воздействия главного месседжа. Кстати, подсюжет вражды Ноя с соплеменниками в фильме взят, видимо, из исламской традиции. Ангел Джибрил, посланец Аллаха, явился пророку Нуху с миссией: уговорить народ уверовать в единого бога. У Нуха не получилось, и он сам попросил Аллаха наслать бедствия на неверных, поклоняющихся идолам. И наказание ниспосылается народу не за всякие мирские грехи, а за отказ исповедовать единую веру в единого правильного бога.

Чтобы дальше не отвлекаться, назову и другой анахронизм: роль женщин в этой истории. В Библии даже имени жены Ноя не упоминается (в фильме ее назвали Наамой, как зовется она в еврейской Книге Яшара, комментарии-мидраше позднего сочинения). В исламской традиции жена Нуха, как жена Лута (Лота), – изменница; Наама не пожелала участвовать вместе с мужем в строительстве ковчега и пережидать в нем потоп, за что и была наказана Аллахом. В фильме же Наама – верная, но взыскательная подруга, которая по сути дела подстрекает старшего сына к бунту против отца, когда тот, по воле сценариста Аронофски, ждет потомства от своей жены Илы в исполнении Эммы «Гермионы» Уотсон, а это противоречит Божьему замыслу тотального пресечения связи с допотопным. Роль женщин в этой истории безусловно модернизирована; если в библейском мире добродетелями женщин считались смирение и покорность мужу, соответствующие покорности воле Божией (так утверждается в двух «женских» книгах – Книге Руфь и Книге Эсфирь, которые, скорее всего, были написаны мужчинами), то в фильме Наама твердо отстаивает свою позицию, входя в конфронтацию с мужем и через него с Богом. Она действует от имени материнского права: убить собственных внуков ради исполнения категорического Божьего постановления – это для Наамы даже обсуждению не подлежит.

Но последнее слово все же за Ноем. Здесь-то и вступает главная тема: Ной должен решить, как ему поступить – слепо повиноваться спущенному сверху руководству (конкретно: взять на ковчег только жену и сыновей, а тех, что носит в чреве своем Ила, стало быть, нет) или взять ответственность на себя, воспользоваться дарованной свободой выбора? То есть: выжить самому с ближайшим окружением, сохраняя лояльность верховному божеству, но погубить в зародыше собственное будущее или спасти потомство, но войти в конфронтацию с всесильным Создателем.

Аронофски по понятным причинам в главном моменте осторожничает. Глас божий в фильме не звучит. А сам Ной выступает в фильме как собирательный образ персонажей режиссера. Подобно героям «Реквиема...», Ной погружается в галлюциногенно-сновидческую реальность с видениями грядущего потопа, о котором узнает вовсе не по слову Божьему. Как Рэнди «Баран» Робинсон, Ной неотступно ведет бой со старым соперником Туваль Каином, потомком братоубийцы, и готов идти до конца, чтобы исполнить то, что считает своей миссией. Как Нина Сейерс, он одержим этой миссией, осознавая, как за спиной (символически) вырастают черные крылья, потому что назначенный праведником должен держать марку до полного помутнения разума.

Поскольку физические проблемы реальной опасности утопления априори сняты, центр коллизии помещается в моральную сферу, по необходимости адаптированную для современного зрителя и, как я понимаю, касающуюся ответственности за свободу воли. В самом общем виде история Ноя предстает в фильме как выяснение отношений праведника с Богом, наделившим его сверхполномочиями. Поскольку, для того чтобы не оскорблять чувства верующих, из текста фильма убрали слова «Бог» и «Господь», эта инстанция именуется «Создатель» или «Творец». И когда Ной обращается к нему именно так, в английской фонограмме возникает смешная ситуация, которая, по-моему, указанные чувства как раз еще больше может оскорбить: Creator – это ведь не только синоним Бога, но и обозначение должности в съемочной группе (автор идеи, разработчик). Кроме того, так в романе Мэри Шелли называет доктора Виктора Франкенштейна его создание, тоже, видимо, не вполне удачное, и тем самым Бог символически уравнивается с человеком, возненавидевшим свое творение и преследующим его в жажде мести.

Так к кому взывает Ной – Кроу? Вроде уже и не к ветхозаветному Богу, а к Богу-человеку, но, конечно, не Христу. Суть проблемы в том, что этот Бог наделил человека свободой воли, то есть выбора, в общем виде очертив границы дозволенного Моисеевыми заповедями и тем самым как бы умыв руки: мол, за все ваши деяния я ответственности не несу. Пойти вразнос при эдакой свободе человеку мешает только угроза кары Божьей за слишком уж масштабные прегрешения против начертанного на скрижалях. Тем не менее он идет на этот риск, зная, что, когда количество перейдет в качество, грядет всемирный холокост. Человечество время от времени, не ожидая распоряжения сверху, само проводит сеансы санации в виде масштабных войн или эпидемий, и в этом оно не одиноко: стаи китов или дельфинов, выбрасывающихся на берег, или леммингов, бросающихся в море, то есть совершающих массовое самоубийство, – все это происходит по сценарию ветхозаветного потопа.

Господь не случайно избрал именно Ноя своим посредником или орудием, дабы истребить на Земле всякую плоть, в которой есть дух жизни, ибо Земля наполнилась злодеяниями. Надобно чуять за собой эти черные крылья, чтобы закрыть двери ковчега перед сонмом жаждущих спасения, даже зная, что среди них есть невинные. Вместе с падшими ангелами-исполинами Ной огнем и мечом охраняет свой избранный клан от посягательств неразличимого, компьютерно-рожденного народа.

Так что вопрос абсолютной праведности с современной точки зрения в фильме становится дискуссионным, и прежде всего надо решить, совместима ли она с милосердием. То есть, обобщая: совместима ли абсолютная власть с милосердием и даже справедливостью? Слово «милосердие» возникнет

в финале, но оно же будет означать, что жизнь на Земле возродится снова, чтобы заново множились и злодеяния.

Поначалу Ной, извещенный о неизбежности потопа, строящий ковчег, – это непризнанный пророк (какового нет, как известно, в отечестве своем); люди не верят ему и насмехаются над ним. Но в процессе исполнения миссии он превращается в радикал-революционера, призванного уничтожить все до основания, чтобы затем построился новый мир. В помощь Ною придаются исполины, которые коротко упоминаются в Библии, одетые камнем падшие ангелы, его реввоенсовет, самоотверженно помогающий отразить атаку «всякой плоти», чтобы самим за то получить прощение Создателя и вознестись на небо. А вот уже ни о чем таком в Книге Бытия не говорится, но модернизация Святого Писания в современной художественной обработке неизбежна и без нее не имеет смысла снимать кино.

Модернизация – это, конечно, не впечатляющий компьютерный ливень и не исполненные компьютером же умилительно чинные стада всякой твари по паре, мирно засыпающие на борту ковчега. Модернизация заключается, например, в тех неудобных вопросах, которые ставит перед отцом Хам – по слову отца, олицетворение честности. Эти вопросы рождает в нем сама природа: великовозрастного подростка волнует, что будет с ним на опустошенной Земле после потопа, если не останется для него жены.

Для чего тогда все эти испытания, если на нем оборвется его линия жизни? Аронофски, вопреки древнеиудейской догматике, обострил ситуацию, показав, как отец проявил неуступчивую жестокость, оставив за бортом девушку, которую Хам хотел взять с собой в ковчег (согласно книгам Торы он женился на внучке своего прадеда Мафусаила, родившейся до потопа; уж не знаю, откуда она взялась). Модернизация в осмыслении ветхозаветных апокалиптических событий с точки зрения сегодняшнего дня; в размышлениях о том, наполнилась ли уже в очередной раз чаша терпения Создателя или он готов еще потерпеть, а свобода воли, дарованная человеку, еще имеет ресурс самореализации.

Даррен Аронофски снимал все же голливудское кино, а потому хэппи энд неизбежен: автор фильма слукавил, показав, что принятое в последнюю минуту решение Ноя сохранить жизнь новорожденным малюткам оказалось угодным Создателю, в связи с чем семейству был подан соответствующий знак. Так или иначе это еще и знак-месседж зрителю: не слишком ревностно усердствуйте, стараясь угодить тому, кто наверху. Думайте о себе немножко тоже. И к тому же совершенно неизвестно, что у этого верховного на уме.

В финале фильма на небе, по сценарию Библии, появляется радуга как знамение вечного завета, что потоп более не придет на Землю для истребления ее, пока стоит Земля. Это не означает, что Бог навеки даровал человечеству индульгенцию, – у него много возможностей обойтись и без потопа, за которым, как известно, к примеру, последовало уничтожение Содома и Гоморры. ◆

Катерина Тарханова

КАК РАЗВЛЕЧЬСЯ И НЕ СПАЛИТЬСЯ

«Филомена»
Philomena
По книге Мартина Сикссмита «Потерянный ребенок Филомены Ли»
Авторы сценария Стив Куган, Джефф Поуп
Режиссер Стивен Фрирз
Оператор Робби Райан
Художник Алан Макдоналд
Композитор Александр Депла
В ролях: Джуди Денч, Стив Куган, Софи Кеннеди Кларк, Мейр Уиннингхэм, Барбара Джеффорд, Рут Маккейб, Питер Херман и другие
The Weinstein Company, Yucaipa Films, Pathé
Великобритания – США – Франция
2013

С одной стороны, поиск потерянного ребенка – сюжет всей мировой истории (от Софокла до Островского, включая Шекспира, Лопе де Вега, Бомарше). Нельзя забывать, как артистка А.К.Тарасова рыдала над артистом В.В.Дружниковым в постановке «Без вины виноватые» 1945 года, и нельзя не заметить, что подобные мелодрамы пользуются популярностью в годы войн и разрушений, всегда, до или после (будь то Самосская война, война за независимость, первая или вторая мировая). В иные времена – мирных передышек и поступательного развития – они кажутся слишком надрывными, недостаточно мотивированными, дидактичными и просто глупыми.

С другой стороны, если взять отдельную историю Британии, то, когда британцы себя лелеют, они радуются («Четыре свадьбы и одни похороны», «Реальная любовь»), но и ругать себя не стесняются на самом полном серьезе («Интимные отношения», «Сестры Магдалины»). Ругают себя британцы, как правило, отнюдь не в жанре мелодрамы, а с точки зрения аналитической философии, оговаривая нюансы прецедента таким образом, чтобы его потом веками можно было использовать для примера (прецедентное право). Им свобода практически полезна. В отличие от Голливуда, свобода в британском кино – не содержание, а форма, не предмет обсуждения, а бытовая традиция.

При этом, несмотря на былые победы с «Опасными связями» и «Королевой», несмотря на личный «Феликс» «За достижения всей жизни», британец Стивен Фрирз уже много десятилетий считается крепким ремесленником без особого почерка. Его свобода всегда ограничена заказом, и к нему полностью применима классическая оценка правого уклониста: что-то понравилось больше, что-то меньше. Но нельзя недоучитывать, что именно Фрирз является автором личной многочасовой телевизионной «Истории английского кино», он – фанат его. И его недавняя «Филомена» в первую очередь интересна именно как образчик традиционной культуры.

Да, это слезливая мелодрама о поиске ребенка. Вечно страдающая мать (Джуди Денч) в день пятидесятилетия своего потерянного сына достала и рассмотрела единственное, что от него осталось: детскую фотографию; что заметила ее вполне взрослая законная дочь и заволновалась. Но это и довольно ехидная социальная критика, потому что в то же самое время с Би-Би-Си уволили журналиста (Стив Куган), который будто бы некорректно высказался про 11 сентября, хотя он этого не делал, а шутил по другому поводу, но теперь навсегда ославлен и работу найти не может. И вот эти двое случайно сходятся на узкой тропке и проживают совместный сюжет, ставший сенсационным. Как? Почему?

Журналист вообще-то собирался приняться на бесхлебице за книгу по истории России, которую знает и находится в теме, владеет материалом. Скорее всего, книга была бы хорошая. Но попал он на вечеринку, где в аутсорсинге официанткой работала дочь страдающей матери, и она к нему обратилась. Выглядит это совершенно естественно, стильно, не вызывает вопросов, не требует акцентов: подошла и спросила, пожала плечами на отказ. Первоначальный отказ выглядит тоже совершенно естественно: каким местом сдалась журналисту ирландская старуха, когда у него на носу русская история?

Но в англоязычных странах в профессию входит любимая русская присказка Рейгана «доверяй, но проверяй». Уволенный Мартин Сикссмит назавтра пошел и проверил и вдруг наткнулся (интуитивно, журналистским чутьем) на вроде бы частный случай, который, однако, если покопать, можно неплохо раскрутить. То есть Сикссмит вовсе не альтруист, не время ему заниматься благотворительностью, но даже по части прибыли эксцентричная ирландская старуха может порой перевесить историю неких стран. Она станет актуальней. Это может отсюда показаться авантюрой: он же много денег истратил, когда ввязался, собственных денег без всякой гарантии. Но так кажется только отсюда.

Для нормального журналиста камнем преткновения становятся ложь, лицемерие и ханжество, как только он с ними сталкивается. Это не бесконечные воспоминания Филомены Ли о своей жизни с 1952 года, а вполне современный сюжет. Она-то, конечно, повспоминает, как случайно забеременела, как собственный папа сдал ее в монастырь, как издевались в монастыре при родах, как заставили потом четыре года отрабатывать за постой, как отобрали ребенка, как потом его продали богатым американцам. Все это очень душещипательно, но интерес держит не мелодрама, а спокойная, хладнокровная систематизация фактов: всего полвека назад ирландские католики считали внебрачного ребенка преступлением, которое затем оправдывало их собственные преступления, и до сих пор не хотят в этом признаваться.

Журналист злится и становится на многое готов, когда видит неуважение к своей профессии, притом ничего у монахинь он не нарушал. Просто ходил, разглядывал. Возникает сегодняшний накал страстей.

Тем не менее факты из фильма тоже не новы: Питер Муллан их сделал киносенсацией еще в 2002 году (как раз в момент действия «Филомены») и добавил еще, что монастырские ужасы длились аж до 1996 года. Для публики новостью становится другое: по форме фильм представляет собой не собственно мелодраму, а размышление о ней, рефлексию об этом жанре, и недаром Стив Куган, сыгравший главную роль, стал одним из соавторов сценария – как и сам Мартин Сикссмит стал автором книги о Филомене. Такая сопричастность всех со всеми позволяет создать действительно ответственное высказывание, которому не мешают ни слезы, ни надрыв, ни дидактика. Наоборот, они использованы для того, чтобы любой простак уже понял: врать нельзя, неполезно. Если он хочет объяснения на пальцах – ему объяснят на пальцах, причем с учетом того, что Фрирз когда-то прославился гей-комедией «Моя прекрасная прачечная», а за «Лиама» получил Католический приз в Венеции.

Поэтому речь идет не столь о душещипательном и бесплодном путешествии в Америку, сколь о свободе не врать и о том, каким же она достигается долготерпением. Поехать было можно и в Россию, но все решается дома («на том стою и не могу иначе», «здесь Родос, здесь прыгай»). Это как тест на внимательность: вам мило улыбаются и кормят пирожками, вы сидите в мягких креслах в уютном кабинете, но при этом ни секунды не заблуждаетесь насчет того, что вам все врут. Вам говорят, что все сгорело при пожаре, а вы твердо знаете, что они сами все сожгли. Или кто-то еще говорит, что вообще не был с кем-то знаком, никогда не бывал в Ирландии, и угрожает полицией, но, несмотря ни на что, вы должны его самого заставить сказать правду. Вы иначе не уйдете, с полицией или без. Чтобы достичь этой стадии невранья, нужны, наверное, те же пятьсот лет, как для полива английского газона. И еще кое-что.

Напыщенное слово «толерантность» вошло у нас в моду как предмет для насмешек. Однако простушка Филомена Ли терминологией не страдает. Она читает дамские романы, пересказом которых всю дорогу донимает несчастного Сикссмита. Да и вообще эти двое – крайне неподходящая пара даже для пятиминутного контакта. А тут целая длинная история. Но для того и нужна толерантность не в качестве слова, а в качестве непременного условия свободы. Кто-то читает дамские романы, а кто-то – про русскую революцию. Кто-то всю жизнь ходит к мессе, а кто-то – некрещеный. Кто-то рожает вне брака, а кто-то рождается гомосексуалистом. Рейган и Буш могут быть лютыми гомофобами, но этот гомосексуалист станет их личным юрисконсультом. А потом заболеет СПИДом и умрет молодым, и ему ничего за это не будет. Разницу между людьми не акцептируешь в схоластических диспутах, не введешь президентским указом. Она может быть принята (или не принята) только в традиционном быту.

Лишь церковь врет и изворачивается до последнего, не вынося сор из избы, что вполне объяснимо. Церковь от роду ориентирована на паству, остальные – «заблудшие овцы». Ей чертовски мучительно переходить от рода человеческого к каждому частному «грешнику» и отвечать за него. Но в современной, по-прежнему католической Ирландии она будет за это

«Филомена»

наказана как за профнепригодность. Никто не виноват, что церковники не догнали цивилизацию, и никому в «Филомене» не жалко монашек, хотя они все под конец глубокие старушки.

Ясность высказывания достигнута ясностью правил игры на протяжении всей мелодрамы. Фрирз, Денч и Куган играют в нее почти по Брехту – все время довольно насмешливо глядя на себя со стороны. Они больше не хотят, чтобы мелодрама (про похищение Европы, измену Елены Прекрасной, убийство детей герцога Кларенса, царевича Димитрия или княжны Таракановой, которых потом искали и находили с оружием в руках) стала поводом для пролития крови. Они больше смеются над трагической ситуацией, оставляя лишь публике плакать над ней. «Пускай она поплачет, ей ничего не значит».

Все бесчисленные оговорки нужны сегодня в кино для самой простой вещи: для съемок крепкого жанра, ничем не выдающегося, только делающего свою работу. Развлечь людей, вызвать эмоции. В сущности, весь развлекательный потенциал «Филомены» – это свобода подробностей, уточнений, реплик в сторону, свобода в работе с любым материалом, которая во многом является уникальной традицией британского кино. Они видят мир целиком и не со вчера. Но по-другому вообще не понимают. +

Елена Стишова

ПОБОЧНЫЕ АФФЕКТЫ

«Капитализм на Поперечной улице»
Kapitālisms Šķērsielā
Автор сценария Таливалдис Маргевич
Режиссер Иварс Селецкис
Операторы Ромуалдс Пипарс, Иварс Селецкис
Монтаж Ромуалдс Пипарс
Музыка Иварс Макстниекс
Звукооператор Айварс Риекстиньш
EDKS
Латвия
2013

В топ-листе номинаций на национальную премию «Ника» оказался фильм Иварса Селецкиса «Капитализм на Поперечной улице». Посмотреть новую работу мэтра европейски знаменитой рижской школы – большая удача. Тем более когда ты в курсе, что это уже третья часть документального кинороманa, снятая вслед за «Улицей Поперечной» и «Новыми временами на улице Поперечной». Третье десятилетие, начиная с 1988 года, когда страна СССР – и тогдашняя Латвия тоже – только-только взяла курс на перестройку, и по сей день, Иварс Селецкис отслеживает судьбы людей, живущих в окраинной Риге, на улице, все еще сохраняющей обаяние пригорода: одноэтажная застройка, сады и огороды, деревенский обычай всей улицей отмечать народные праздники, чего не бывает в большом городе. Хотя формально улица длиной всего-то восемьсот метров обозначена на карте столицы Латвии и находится в черте города, местные жители из поколения в поколение наследуют старинные традиции сельского поселения.

Пятнадцать лет спустя после второй картины с неясной мне самой прямо-таки аффектированной жадностью смотрела я на героев, которых помню по прежним фильмам. Ахала про себя, как вымахали сыновья Дайги, а сама она выглядит на редкость молодо, жалела заметно постаревшего Толика, инвалида с детства, рожденного в сибирской ссылке от латышской матери и немца отца. Не вдруг узнала знакомого по первым картинам выпускника духовной академии Алвиса – тогда он выглядел интеллектуалом, которому Поперечная узковата. Теперь этот зрелый муж, глава большой семьи, капеллан гедеонов, имеет похоронный бизнес, строит первый на улице аж трехэтажный кирпичный дом, чем мешает соседке. Он по-прежнему любит

поговорить о высоком, о Писании, о грехе и добродетели. А Дайге не нравится, что кирпичная стена нависает над ее садом, но богопослушный Алвис не видит греха в том, что вторгается в частное пространство соседки.

Жизнь Дайги с сыновьями круто изменилась после распада советской империи. Обретшая независимость Латвия выбрала свой путь и стала действовать быстрыми темпами. Уже в конце 80-х начался процесс реституции – возврата экспроприированной советскими властями частной собственности владельцам или их наследникам. Это случилось вскоре после того, как мать-одиночка Дайга вынуждена была покинуть Поперечную, где – согласно советским правилам незаконно – жила в доме, который когда-то принадлежал ее деду – Янису Веселису, писателю, эмигранту, не поладившему с Советами. Новая власть восстановила деда в правах, а его дом вернула наследникам. И Дайга возвратилась в родные места уже с двумя детьми, но без мужа. Профессии у нее нет, она пробавляется непостоянным заработком, состоит на учете в кадастре низкооплачиваемых, получает бонусы и большую скидку на оплату налога на собственность. Словом, ей трудно, но она не жалуется. Напротив, говорит, что никогда так хорошо не жила.

...В чем же все-таки дело, отчего меня так разбирает? Да, это понятная реакция на классный фильм, за которым угадывается огромный предварительный труд, исследование – то, что на Западе называется research. Автор идеи и автор сценария Таливалдис Маргевич – абориген здешних мест, свой человек. У Селецкиса каждому синхрону предшествует кропотливая подготовка, кавалерийских атак с шашками наголо здесь не предпринимают и не признают. Режиссер в недавних своих интервью высоко оценивал Дзигу Вертова, но признавался как на духу, что Роберт Флаэрти ему ближе.

Все так, если ориентироваться и на другие работы Селецкиса. Он не авангардист, он, подобно Флаэрти, практикует кинонаблюдение и достиг в этом деле впечатляющих результатов. За «Улицу Поперечную» он был награжден престижным «Феликсом» и взял немало наград на крупных конкурсах документального кино.

Однако поверх профессионального уровня фильма есть что-то другое, что стимулирует мой повышенный к нему интерес. Меня напрягает проекция российских проблем, чье невидимое присутствие на улице Поперечной понуждает вычитывать в фильме Селецкиса актуальнейший, по-моему, сюжет, который уж точно не закладывался на уровне замысла. На ощупь, насилуя мозг и вопрошая сама себя, я вспоминаю «Лешкин лут» Алексея Погребного и наконец-то начинаю понимать: у нас совсем другой капитализм. Сильно окрашенный в цвета «национальных особенностей».

Еще в 1997 году Виктор Листов опубликовал в «ИК» статью «Русская идея на Лешкином лугу»: автор проанализировал, какая преграда оказалась роковой для вятского фермера Орловского, затеявшего было большое частное хозяйство и даже получившего в знак поощрения дар от государства – заливной луг, прозванный в семье Лешкиным в честь старшего сына. А дальше? Пошли пригорки-ручейки, соседний колхоз все тянул с оформлением луга во владение нового собственника, его подставили, и фермер оказался в СИЗО, а потом и срок получил. Свою невиновность он доказал, да дело фатально не заладилось. Начались внутрисемейные конфликты, оказавшиеся непримиримыми. К концу сериала зритель оказывается на пепелище буквальном и символическом. Все хозпостройки порушены, никаких надежд, былой

энтузиазм на нуле. И это не про то, до чего нас довели новые бюрократы, которые полише прежних, советских. Это про другое. Про то, что «...граница между «социалистическим вчера» и «капиталистическим завтра» проходит не только и даже не столько по меже, отделяющей частное от общественного, сколько по душе человека... И тут уж темный инстинкт неуважения к личности и собственности оказывается столь же бессмертным, как сама душа»[1].

Для Иварса Селецкиса капитализм – не конец света, а всего лишь предлагаемые обстоятельства, отличные от тех, что были в последние пятьдесят без малого лет. Жестче новые времена или мягче – об этом здесь не говорят. Однако не просто так в первых двух частях киноромана на дереве, что в центре Поперечной, гнездо вила ворона или другая, но не хищная птица. Сегодня ворону вытеснил ястреб. Он контролирует ближнее пространство и регулярно поедает голубиных птенцов. Паре голубей не удается поставить своих птах на крыло. Ястреб их выкрадывает из гнезда и съедает на завтрак. А голубям надо бы быть начеку. Такая вот притча.

Как живут обитатели Поперечной в новой реальности, как адаптируются к ней? С одним из героев, одиноким пенсионером, в советские времена лауреатом Госпремии за разработки по космической связи, режиссер-оператор совершает неблизкую поездку в лесные края, где можно собрать клюкву. Ягода нужна для засолки капусты. Без клюквы тоже можно, но наш герой Викторс – перфекционист. Да и отчего не ехать, если ноги держат и билет бесплатный на все виды транспорта. Викторс запихивает в рюкзак мини-велосипед с толстыми шинами, на автобусе доезжает до нужного места, а потом едет на велосипеде еще десять километров. И вот она, клюквенная поляна.

Мы станем свидетелями всего процесса засолки капусты. Видно, что Викторс – эксперт и в этом деле. Он охотно рассказывает, как живет на пенсию в 238 евро. Не ленится ездить на рижский Центральный рынок. Там всегда можно найти дешевое куриное и даже говяжье мясо – из него получаются отличные котлеты. И булочную, где продают качественный хлеб, он знает в округе. Словом, пенсионер без амбиций старается сохранить качество жизни и кое-чего добивается.

Свои проблемы у таксистки Валии. Дети ее – сыновья и дочь – работают и живут за границей. Кто-то в Англии, кто-то в Германии. Никто не планировал уезжать, но так повернулась жизнь. Валия не хочет обрубать корни, не спешит продавать дом и сад, но, видимо, придется. Надо перебраться ближе к детям. Рождество она хочет праздновать в семейном кругу, а дети не смогут приехать в Латвию. И мать отправляется к ним – мы прощаемся с ней в Рижском аэропорту.

Диву даюсь, до чего позитивно все настроены. Даже эта парочка, безработная и бездомная, обосновавшаяся под навесом в брошенном дворе, и та не унывает, вьет гнездо и надеется на лучшее. И оно случается. Под самое Рождество. Приходит сообщение, что Яну зарегистрировали как безработную, а местные власти обещали отапливать ее лачугу.

Я смекаю, что госинституты в Латвии работают исправно, им можно верить. Если ты стоишь на учете как малоимущий, тебе окажут помощь. Скромную, но регулярную. Вот только сам не плошай. Похоже, Латвия – социальное государство, и капитализм этому не помеха. Госслужбы ориентированы на помощь своим гражданам в переходный период. Далеко не все способны

1. Листов В. Русская идея на Лешкином лугу. – «Искусство кино», 1997, № 7.

«Капитализм на Поперечной улице»

в одночасье стать бизнесменами. Да и не каждого манит этот жребий. А у нас – полярный вариант. Страна, гордившаяся своими социальными завоеваниями, легко отказалась от них.

У жителей Поперечной иной опыт помимо советского, относительно недолгого в историческом масштабе. «Пережитки проклятого прошлого», в борьбе с которым преуспела советская пропаганда, здесь, в Латвии, парадоксально сохранились в анабиозе как опыт поколений, исповедующих протестантскую этику, отличную от этики русского православного мира. Макс Вебер в своем классическом труде «Протестантская этика и дух капитализма» (1905) подчеркивал «специфическую склонность к экономическому рационализму» в протестантском сообществе. Для баланса можно сослаться на русских философов, на Николая Бердяева в особенности, описавших свойственный русской душе и рационализм. Исследуя амбивалентность русского менталитета, Бердяев, уже в изгнании, написал профетический труд «Истоки и смысл русского коммунизма» (1938). В контексте моей статьи знаменитое бердяевское сочинение рифмуется с веберовским. Коммунизм оказался пределом общинного сознания, не адаптированного к жестким правилам нового общественного устройства, иных экономических отношений. В вековой толще национальных особенностей растворяются, как металлы в серной кислоте, все благие начинания постсоветской демократии; и последние надежды на «сбычу мечт» – и те истлевают, так и не пробив броню русской ментальности. Общинное сознание, брошенное в плавильный котел индивидуации, претерпевает тяжкий кризис. Тяжкий тем более, что он не рефлексируется, не имеет выхода в слове. Немотствует душа… ✦

Евгений Майзель

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, ОПРЕДЕЛЯЙТЕСЬ

«Зимняя сказка пролетариата»
Ein proletarisches Wintermärchen
Автор сценария, режиссер
Юлиан Радльмайер
Оператор Маркус Кооб
Художник Паола Кордеро
Яннарелла
В ролях: Натиа Бахтадзе, Сандро Коберидзе, Илья Коркашвили, Ларс Рудольф, Виллем Менне, Катя Вайландт, Кристоф Фёрстер, Кюнтэк Ли, Матильда Местер
Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)
Германия
2014

С 28 февраля по 6 марта в Ханты-Мансийске прошел 12-й международный фестиваль дебютов «Дух огня». В международном конкурсе приняла участие лента «Зимняя сказка пролетариата» (Ein proletarisches Wintermärchen, 2014) молодого немецкого режиссера Юлиана Радльмайера.

Полусонную троицу грузинских гастарбайтеров – девушку Маку и двух молодых людей, Отара и Шота (друзья режиссера и, кроме Шота, непрофессиональные актеры), – ранним утром везут за город на генеральную уборку аристократического прусского особняка перед торжественным приемом, предположительно по случаю Рождества. По прибытии сердитая субподрядчица напутствует героев проповедью о высокой миссии, требующей сознательности и соответствия. Когда разъяренная фрау уезжает, громко хлопнув дверцей машины, при том что ей никто не возражал, рабочие неохотно плетутся во дворец, из окон которого уже выглядывают пугливые горничные.

Хозяйством тут заведует некто герр Тельтов – как мы узнаем позднее, до падения Берлинской стены убежденный социалист. С первого же взгляда у него по отношению к невозмутимым уборщикам зарождаются дурные предчувствия – «слишком похожи на люмпен-пролетариат». Чутье его не обманывает: работники из прибывших так себе.

Добросовестен только Шота (Илья Коркашвили), а Мака (Натия Бахтадзе) и Отар (Сандро Коберидзе) больше развлекаются или имитируют полезную деятельность. Опасаясь, кабы чего не вышло, хаусмайстер придирчиво следит за их работой, ужасается небрежно брошенной на старинный паркет половой тряпке, произносит в пустоту высокопарные монологи о разрушительных вихрях времени и засыпает на стуле, «не выдержав накала классовой борьбы» (неточно цитирую пояснительные титры). Мирно засыпает и его будущий идейный противник Отар, стоя на стремянке в элегантной позе утомленного атланта.

В конце концов работа закончена, вот-вот начнут съезжаться гости. Наскоро покормив, грузин уводят в их чулан, пояснив, что они ни в коем случае не должны спускаться вниз. Недовольные дискриминацией, те коротают время спорами, байками, выпивкой и мечтами о вкусном хозяйском торте и алкоголе. Больше всех недоволен Отар, взывающий к классовому сознанию товарищей. Втроем идти на промысел неудобно, поэтому они решают послать за провизией кого-то одного. Жребий выпадает Маке, в результате чего она становится свидетельницей комических сцен, составляющих рождественскую вечеринку. Меж тем наступает (опять-таки предположительно) сочельник – волшебное время, когда все становится возможным.

Экс-ассистент Вернера Шрётера, переводчик Жака Раньсера и студент знаменитой Берлинской кино- и телеакадемии (DFFB) двадцатилетний Радльмайер приехал в Ханты-Мансийск со своим вторым фильмом, если не считать двух короткометражек. Первому полному метру «Сказке...» предшествовала 45-минутная «супрематическая комедия» – так она определена в начальных титрах – «Призрак бродит по Европе» (Ein Gespenst geht um in Europa, 2013) – смесь из сюжетов Флобера, Маяковского и фантазий современного рабочего, сочиняющего небылицы для дочери. Начавшись с диалога Фредерика и Шарля из «Воспитания чувств», действие картины перепрыгивало в нынешний Берлин, в котором пролетарию, бросившему работу по причине увиденного в небе знамения, являлся призрак Маяковского – совершенно не похожий на земное воплощение поэта, с эспаньолкой а-ля рюсс. Хотелось всей душой приветствовать автора той откровенно ученической работы, пребывающего под влиянием позднего Годара и прочего левого искусства, но по ходу просмотра возникало, пожалуй, слишком много недоуменных вопросов, чтобы говорить о безусловном творческом успехе. Тем не менее «Призрак...» удостоился приза немецкой кинокритики за лучший экспериментальный фильм года.

«Зимняя сказка пролетариата» – хотя и в ней встречаются эпизоды неправдоподобные или необъяснимые – произведение уже заметно более выдержанное и зрелое. Как и сюрреалистический «Призрак...», оно сосредоточено на демонстрации классового антагонизма. Все действующие лица здесь маркированы как представители того или иного класса, причем интересы, внешний вид и поведение каждого жестко обусловлены этой принадлежностью. Классовый антагонизм составляет предмет и в значительной степени стиль этой картины, поскольку автор использует его как неисчерпаемый ресурс комического: нелепые вразумления надсмотрщиков, флирт при помощи политических аргументов, карикатурную напыщенность хозяина и випгостей, униженность личного персонала, генетическую осторожность Шота,

рассказывающего историю про донецкого дядю, и «вековую» мудрость Маки с ее притчей про святого Франциска.

Сатирический «эффект очуждения», преследуемый Радльмайером, восходит даже не к Брехту с его эпическим театром, а к любимому поэту режиссера – Генриху Гейне и его «Зимней сказке» – отсюда название фильма. В процессе размышлений об этой поэме Радльмайер, по его словам, пришел к сюжету о рабочих и работодателях. Надо, впрочем, отметить, что название фильма перекликается и с другой книгой – «Ночью пролетариата» Жака Рансьера, чьи тексты Радльмайер изучал и даже переводил на немецкий. Пересекается с рансьеровской интерпретацией класса-гегемона и образ главных героев.

Мака, Шота и Отар – самые настоящие пролетарии: не просто представители беднейших слоев населения или наемные рабочие, а «те, чей голос не учтен». Один из первых случаев употребления термина «пролетарий» в европейской политической культуре имел место в ходе судебного процесса 1832 года, когда так определил себя известный революционер-социалист Огюст Бланки. На возражение прокурора, что это не профессия, Бланки заявил: «Это профессия большей части нашего народа, лишенной политических прав». В своей работе «На краю политического» Рансьер отмечает двусмысленность ситуации: «С полицейской точки зрения прокурор был прав: пролетарий – не ремесло, а Бланки – не тот, кого обыкновенно называют трудящимся. Но с политической точки зрения прав был как раз Бланки: пролетарий – не имя социологически идентифицируемой общественной группы. Это имя того, кто не учтен, outcast [...], тех, кто не принадлежит к классовому строю и тем самым несет в себе виртуальное уничтожение этого строя (класс, ведущий дело к уничтожению всех классов, как говорил Маркс)».

Рансьер спрашивал, что значит быть членом «борющегося» класса – это ведь совсем не то же самое, что быть просто представителем того или иного класса. И отвечал, что это «прежде всего не означает ничего, кроме следующего: перестать быть представителем низшего порядка». Об этом постоянно напоминает друзьям герой фильма Отар, наиболее сознательный из всей этой ячейки.

Не чужд гастарбайтерам и дух бланкизма. Напомню, что Бланки был убежденным сторонником тайных организаций и верил, что социалистическая революция может быть осуществлена только руками немногочисленных профессионалов в обстановке совершенной секретности. Аналогичную ставку делают и герои фильма, не пытаясь переманить на свою сторону народ (служащих) в попытках частичного захвата собственности правящего класса. С бланкизмом их объединяет и отказ размышлять о последствиях: дело революции, понимаемой как экспроприация, важнее ее результата, поскольку это вопрос восстановления справедливости.

При этом, как и у Рансьера, подчас тонущего в нюансировке многочисленных противоречий, интрига у молодого немецкого режиссера получается сложнее, чем констатация антагонизма и требование равенства. Троица пролетариев хотела бы хорошо провести время, но не готова ни рисковать, ни открыто предлагать свое общество. Столкновение интересов неотвратимо произошло, но не приняло открытого характера. Сложилась предкризисная ситуация, все еще достаточно спокойная, с известным запасом социальной

прочности: рабочие не слишком голодны и не слишком возмущены, а хозяева пока даже не представляют себе, что у кого-то имеются к ним какие-то претензии. Здесь нет охранников у каждой двери, а роль цепного пса поручена безобидному хаускиперу с его преувеличенно картинным ужасом. Говорить в революционной терминологии о социальных аппетитах главных героев почти неловко: буржуа в этой картине демонстрируют куда большую серьезность, сплоченность и дисциплину, пусть даже это дисциплина потребления, чем склонные к тропической неге и расслабленному времяпрепровождению грузины. Ведь им достаточно найти на улице сторублевку, чтобы тут же оставить свой план по взрыву Министерства экономики (сюжет одной из рассказанных ими историй). Неудивительно, что в результате они выбирают идеологически промежуточный, компромиссный вариант тайных партизанских вылазок. Желание быть на равных и понимание того, что это объективно невозможно, – главный образ и нерв «Зимней сказки…», ее центральное философское содержание. Перед нами версия современного левого кино с его отчетливым антилевым скепсисом и изнеженностью.

К таким фильмам принято относить эпитет «экспериментальный». «Зимняя сказка…» – хороший пример того, как осторожно следует его употреблять: относительно редкий нынче жанр политического гротеска или, можно сказать, бурлеска еще не означает художественный эксперимент. В картине Радльмайера нет ничего особенно новаторского и необычного. Скорее, напротив, есть предельно прозрачная и бесхитростно снятая история, намеренно использующая социальные стереотипы и сознательно воспроизводящая на новый лад старый как мир сюжет о роскоши одних и нужде других.

Как и положено гротеску, здесь все перевернуто вверх дном, в том числе фигурально. Социальные низы пребывают наверху, в то время как верхи развлекаются внизу. Серьезная идея пьесы откровенно резонирует с насмешливой манерой исполнения, едкими пояснительными титрами и пародийными, полными самоиронии персонажами. Экспериментальным, пожалуй, можно с оговорками назвать только ряд режиссерских решений. Так, кое-какие вставные «новеллы» – например, истории про Советский Союз (как и годом раньше про призрак Маяковского) – демонстрируют нам тот факт, что автор не стал ни заморачиваться вопросами хотя бы минимального исторического сходства с оригиналом, ни утруждать себя привлечением сколько-нибудь заметной эстетической концепции. Она объяснила бы эту странную визуальную условность в кадре – при полной реалистичности остальных компонентов этого «декамерона».

Трудно судить о том, насколько «Зимняя сказка пролетариата» Юлиана Радльмайера яркое кино в контексте современного молодого кинематографа Германии, поскольку для такого вывода мне решительно не хватает компетенции. Но, без сомнения, это любопытный случай построения самостоятельного кинематографического пространства, расположенного где-то между аскетичными Штраубами на одном полюсе и оргиастичным Иоселиани на другом. Посвященного симпатичным бедным людям, приехавшим из некогда могущественной советской империи в передовое общество всеобщего благоденствия. ◆

ЗАТМЕНИЕ
ПЕРЕДАЕТСЯ КВАРТИРА
въ Москвѣ
Малевичъ

КОММЕНТАРИИ

Готовы ли мы?

Андрей Архангельский

ВНЕ ПОЛИТИКИ – ТОЖЕ ПОЛИТИКА

Когда в России в очередной раз сужается до минимума поле свободы, все смотрят с надеждой на культуру: она традиционно рассматривается как убежище, последнее место, где «что-то можно» – с николаевских времен до брежневских тут мало что изменилось. Возвращение андерграунда, неподцензурного искусства, – сегодня эта тема опять актуальна. Его контуры, элементы уже различимы, заметны. Готовы ли мы? Чем будет этот новый андерграунд?

Ошибкой было бы ориентироваться на советский опыт, на «золотое время» 1960–1980 годов. Существование советского андерграунда вполне соответствовало тоталитарному государству прошлого века. Сегодня художнику нет нужды физически куда-то «уходить»: речь может идти только о «метафизическом подвале». При наличии новых средств коммуникации художник фактически «там же» и остается – в Фейсбуке или Твиттере; просто это становится его основной площадкой. Интернет – тот же «подвал 1970-х», только он сложнее устроен: одновременно и крыша мира, и его трибуна. Новый андерграунд не в том, чтобы прятаться от государства, а в том, чтобы стать независимым от него.

Андерграунд – полезная вещь, кроме прочего. Его возвращение поможет решить ряд проблем в культуре. Например, общее свойство русской культуры – ее излишняя академичность. Она словно обернута назад. Русская культура – как нас пытаются убедить в последние годы – исключительно искусство памяти, «культура прошлого». Это, видимо, оттого, что художник, находясь на прикорме у государства, боится говорить о современности, а еще он поставлен в такие условия, что ему невыгодно говорить о ней. Показателен в этом смысле пример с кино: чуть ли не 90 процентов картин и сериалов 2013 года о прошлом – об эпохе 1930–1960-х, о военном времени. Тезисы, которые мы часто слышим от художника – «все ответы есть в классике», «давайте перечитывать», «нужно обратиться к вечным истинам», – являются типичной рационализацией страха. Попытка «засунуть голову

←
Казимир Малевич. «Композиция с Моной Лизой». 1914

в классику» – знакомое бегство от современности, от актуальности. Чтобы не слышать голос совести, художник убеждает себя в том, что правду нужно искать в классике, в истории. Но Чехов или Толстой при всей их грандиозности и нашем умении их интерпретировать не могут дать ответы на сегодняшние крайние вопросы. На них придется отвечать самим.

Существенным признаком нового андерграунда будет не форма и не содержание, а само обращение к современности. Цель официальной культуры – заговорить, заболтать современность. Загородить ее от зрителя и слушателя. Отличие официальной и неофициальной культуры будет не в стилистике, не в визуальном ряде, не в технике – в первую очередь они будут отличаться взыванием к современности.

Новый андерграунд – это, конечно же, пересмотр отношения к двум ключевым понятиям: политика и свобода.

В России много лет культивировалась идея: культура вне политики. Культура – отдельно, политика – отдельно. Это породило целый шлейф заблуждений. Современная практика искусства говорит как раз об обратном – о том, что всякая попытка разделить политику и культуру оборачивается самоизоляцией и самообманом. Гражданский протест в России 2011–2013 годов недаром был «культурным». Политика не только переплетена с культурой, она становится основной темой культуры.

Марат Гельман написал недавно, что когда деятель культуры декларирует, что он вне политики, это означает, что он с властью. Я в данном случае не осуждаю такую позицию – у каждого свой выбор. Но только если действительно выбор. В реальности речь чаще всего идет о банальном непонимании художником своей роли, положения и функций.

Авторы попросту боятся самого термина «политика». В России он традиционно означает даже не участие в политических акциях, а проявление минимального свободомыслия и свобододействия. Захотите ли вы сделать пьесу о любви или о проблемах ЖКХ, попытаетесь осовременить Достоевского, как в спектакле Константина Богомолова «Братья Карамазовы» во МХТ, – к вам могут прийти казачий патруль и религиозные радикалы, на вас может подать в суд депутат или науськанные пропагандой родители. И все это тоже будет политика. Вы никуда от нее не денетесь. Бояться политики – все равно что бояться смерти. Так не лучше ли отнестись к делу рационально, как к данности? «Политика – грязь», «возможен третий путь», «я выше этого» – всё варианты самообмана. Ни один художник не может быть вне политики. Любое действие или высказывание – в том числе и «я вне политики» – тоже политика.

Русский художник обычно слабо ориентирован в подобных вопросах. Он, условно, «не читает газет и не слушает радио», предпочитает игнорировать повестку дня и даже этим гордится, считая опять же, что в современном мире можно как-то вот жить «вне этого всего».

Русский художник обычно слабо ориентирован в подобных вопросах. Он, условно, «не читает газет и не слушает радио», предпочитает игнорировать повестку дня и даже этим гордится, считая опять же, что в современном мире можно как-то вот жить «вне этого всего».

Именно оттого, что художник «не интересуется политикой», он, как правило, вообще

не понимает, как, кто и зачем его потребляет. Власть умело пользуется в своих целях его политической девственностью. Чтобы не стать заложником этой игры, нужно разбираться в ее тонкостях, иметь определенный иммунитет. Андерграунд сегодня – это именно участие, умение разбираться в политике, а не бояться ее.

Показательна история с подписантами мартовского письма в поддержку курса президента по отношению к Крыму и Украине. Художники, поставившие свою подпись, совершенно не понимают, что тем самым они легализуют не мир, а войну. Среди подписантов почти нет представителей современного искусства – сплошь «советская школа», поколение шестидесяти-семидесятилетних. Те, для кого «борьба за мир», казалось бы, привычна, как и декларируемый гуманизм. Но, как мы видим, эти декларации были для них пустым звуком и не оставили никаких следов в сознании. Поколение «борцов за мир» готово сегодня принять любую позу – лишь бы сохранить статус-кво. Немногие из актуальных деятелей, подписавших это письмо – Эдуард Бояков, Дмитрий Бак, – пытались объясниться, писали длинные и невнятные обращения в духе «почему я это сделал».

В условиях политической радикализации российский художник должен честно ответить себе на ряд простых, но фундаментальных вопросов. Именно для того чтобы не отвечать на них впопыхах – в минуту, когда позвонят и попросят подписать очередное письмо с осуждением или одобрением.

Такие объяснения отражают не политические убеждения, а политическую безграмотность, беспомощность, неразработанность вопроса для себя. Что ты защищаешь, от кого?.. От чего?.. И, в общем-то, хорошо видно, что большинство подписантов задумались над этим уже после того, как поставили подпись. По сути, эта подпись означала: «ах, оставьте меня в покое». Собственно, не позиция, а ее отсутствие.

В условиях политической радикализации российский художник должен честно ответить себе на ряд простых, но фундаментальных вопросов. Именно для того чтобы не отвечать на них *впопыхах* – в минуту, когда позвонят и попросят подписать очередное письмо с осуждением или одобрением.

Политизация общества, как и художественной среды, в новых условиях неизбежна. Художнику придется определиться с отношением к базовым понятиям: свобода, государство, власть. И это не активистская, как может показаться, а как раз обывательская позиция: русский художник не стал даже обывателем в западном смысле слова. Обыватель – тот, кто сознательно решил не участвовать. А это можно сделать только в том случае, если точно знаешь, в чем не участвуешь. Быть вне политики, если уж на то пошло, – сознательный выбор, а не инерция. Это позиция, которая требует, кстати, немалых затрат: например, неучастие часто предполагает отказ от должности, от званий, от наград, от сотрудничества с государством вообще. А то, что у нашего художника называется неучастием в политике, на самом деле сплошной конформизм и самообман; он не участвует только в том, что для него неудобно, опасно. Во всем остальном участвует как миленький.

Сегодня художнику предстоит решить для себя вопрос о свободе в условиях гораздо менее комфортных, чем пять и десять лет назад. Но без решения этого вопроса русская культура вообще никуда дальше не двинется.

Тема свободы в нашей культуре почти не артикулирована. У нас вообще мало произведений о свободе. Но зато только в России есть уникальное выражение «устать от свободы». Свободу тут рассматривают как нечто временное, преходящее. Как своего рода ошибку молодости. То, из чего нужно вырасти.

Именно поэтому здесь возникает вопрос: «Можно ли художнику протестовать?» – в то время как в мире он давно уже решен. Забастовка, бойкот и прочие формы протеста для художника в той же степени правомочны и органичны, как для докера или железнодорожника. Апелляция к какому-то «внеполитическому статусу культуры» в данном случае аморальна: именно культура учит человека быть неравнодушным и отзывчивым. Было бы странно, если бы культура призывала к неравнодушию на сцене, но отказывалась бы от него в жизни. Это лицемерие. Сегодня, если угодно, протест для художника является продолжением его авторской позиции, его репутации. Начальник департамента культуры Москвы Сергей Капков недаром так всполошился, когда латышская актриса Гуна Зариня отказалась исполнить главную роль в «Медее» Владислава Наставшева в «Гоголь-центре» в знак протеста «против ввода российских войск на территорию Украины и вмешательства во внутренние дела суверенной страны». Это, по сути, означало отказ от той игры, негласного договора, который предложила московская власть интеллигенции в последние годы: вы не ходите на площадь – мы вас не трогаем. Это была попытка перевести протест в эстетическую плоскость путем создания таких «гетто свободы», как «Гоголь-центр» или Парк Горького.

«Представляется целесообразным включить в разрабатываемый документ тезис об отказе от принципов мультикультурализма и толерантности, – говорится в документе. – Сохранение единого культурного кода требует отказа от государственной поддержки культурных проектов, навязывающих чуждые обществу ценностные нормы».

Кстати, как сегодня относиться к варианту разрешенной свободы, к «варианту Капкова»? В советское время такой опыт был – «витрина для Запада»: «Новый мир», Таганка, «Современник»... Однако опыт «витрины», допустимого свободомыслия никогда не был длительным: политическая ситуация менялась и власть возвращалась к сворачиванию свобод. Сейчас происходит то же самое: власть, судя по всему, переходит от умеренно-консервативной концепции, от заигрываний с интеллигенцией к мобилизационной концепции культуры. В новых условиях «вариант Капкова» оказывается попросту излишним усложнением.

В новых политических условиях общество стремительно разделяется: этот разлом уже не стилистический, а ценностный, этический. Вопрос все чаще ставится так: мы – или они, с нами – или против нас? В начале апреля ряд СМИ со ссылкой на «Интерфакс» опубликовали текст проекта «Основы государственной культурной политики», подготовленный Министерством культуры РФ. В документ заложен принцип «Россия не Европа». Он требует отказа в государственной поддержке лицам и сообществам, демонстрирующим

«противоречащее культурным нормам поведение». «Представляется целесообразным включить в разрабатываемый документ тезис об отказе от принципов мультикультурализма и толерантности, – говорится в документе. – Сохранение единого культурного кода требует отказа от государственной поддержки культурных проектов, навязывающих чуждые обществу ценностные нормы».

По сути, это означает, что никаких компромиссных вариантов новая государственная концепция культуры больше не приемлет. Она, условно говоря, не предполагает поддержки даже таких институций, как «Гоголь-центр». Это, если можно так сказать, уже посткапковская концепция культуры. Тем самым государство выталкивает художника – гонит прочь от себя – за мало-мальскую толерантность. Как всегда было в России, оно своими руками ускоренно формирует духовную оппозицию. Эта радикализация, как ни странно, облегчает сегодня выбор художника. И он опять предельно прост: верность государству или свобода творчества.

Если художник выбирает свободу от государства, он неизбежно упирается в вопрос о финансовой независимости. Советская формула «мы держим фигу в кармане за счет государства» сегодня бесперспективна и аморальна: тем более когда финансовый рычаг является основным способом давления на независимые арт-структуры.

Поиски альтернативных источников существования неизбежно приведут не только к сужению поля независимой культуры, но и к ее трансформации. Тут два варианта: либо поиск независимого финансирования (успешный, например, в случае с фильмом «Интимные места» или, наоборот, крайне неудачный с фильмом «Стартап», где авторы вынуждены идти на поводу у заказчика – крупного бизнеса), либо краудфандинг, народное финансирование. И тут уже есть несколько успешных примеров. Сайт «Колта.ру» или недавний марафон в поддержку телеканала «Дождь», который собрал около 40 миллионов рублей за неделю.

Появление нового андерграунда будет напрямую зависеть от скорейшего создания альтернативного рынка – народного финансирования. Мы знаем, что краудфандинг в России довольно успешен, но на короткий срок. На разовые акции деньги удается собрать, на длительное финансирование проектов рассчитывать не приходится. Однако в новых условиях другого выхода нет. Нужно научиться платить за «свое» искусство – за свои журналы, театры, телеканалы. Только так и возможен сегодня в России новый андерграунд. ◆

Custo

Катерина Тарханова

СКУКА – НОВАЯ ИДЕОЛОГИЯ ГОЛЛИВУДА

Весь мир охвачен голливудским кинематографом. Сам Голливуд охвачен финансовым кризисом. Может быть, и не это основной фактор перемен в качестве кино, хотя «на земле весь род людской чтит один кумир священный». Но за пару лет это качество стало иным, что заметнее с каждой премьерой. Причем речь не о сокращении бюджетов на проектах или гонораров у кинозвезд. Они остались прежними. Речь об идеологии, прежде всего о драматургии, о том, как на глазах изменились, так сказать, сценарные основы Голливуда.

Опять же дело не в преобладании «низких» жанров. Комикс-франшизы, вампирские мелодрамы, «улетные» комедии, прочая 3D-продукция для самых маленьких живет своей вечной и почти неизменной жизнью. Туда все магнитные бури с поверхности земли доходят в последнюю очередь. Сильнее всего драматургический коллапс сказался на имиджевых, репрезентативных проектах – на том «серьезном» голливудском кино, которое призвано жить дольше двух прокатных уик-эндов и предъявлять миру мир не понарошку, а по-взрослому. При такой постановке вопроса вряд ли стоит ориентироваться на сиюминутные награды, будь то каннский приз, «Золотой глобус», «Оскар». Интереснее, чем и как вспомнится сегодняшний день кино в иные времена.

Вот неполный, но все же довольно внушительный список новейших драматических мировых премьер из Америки (алфавит в киноискусстве мало что дает, потому перечисляю по убыванию хронометража): «Волк с Уолл-стрит» (180 мин.), «Афера по-американски» (138), «Капитан Филлипс» (134), «12 лет рабства» (133), «Дворецкий» (132), «Она» (126), «Спасти мистера Бэнкса» (125), «Август» (121), «Уцелевший» (121), «Далласский клуб покупателей» (118), «За канделябрами» (118), «Охотники за сокровищами» (118), «Небраска» (115), «Внутри Льюина Дэвиса» (104), «Не угаснет надежда» (101), «Жасмин» (94), «Гравитация» (90), «По признакам совместимости» (90), «Станция «Фрутвейл» (90). Драмы разного рода – от фантастики до войны. Тем не менее их очень многое

←
«Далласский клуб покупателей», режиссер Жан-Марк Валле

«Уцелевший», режиссер Питер Берг

объединяет, за редким исключением. В принципе, делая сейчас некоторые выводы, хотелось бы постоянно иметь в виду эту оговорку: «за редким исключением». Она далее, надеюсь, будет объяснена. Но это не анализ отдельных произведений, а именно попытка обобщить увиденное.

Тринадцать из перечисленных фильмов длятся вокруг двух часов нашей с вами зрительской жизни (рекордсмены – вокруг трех часов). Тоже тринадцать (но не те же самые) сняты либо как байопики, либо «на основе реальных событий». Значит, это вполне очевидные вещи. «Реальные» сенсации в художественном кино шли в ход с самого его начала. Еще в 1894 году в кинематоскопе Эдисона показывали инсценированную «Казнь Марии Стюарт». Но это был именно аттракцион, короткий и страшный, поражавший воображение. Когда дальше в 30-е годы XX века Джон Форд, родившийся как раз в 1894 году, снимал «Марию Шотландскую» или «Юного мистера Линкольна», он при любом хронометраже знал: публика скучать не будет. Его задачей была не фактография, а ее осмысление, то или иное (как мы помним, Форд был католиком). Собственное высказывание на языке кино. Сегодня «реальные события» отличаются от жанровых аналогов даже совсем недавнего прошлого.

Всего пять-десять лет назад в байопиках типа «Рэй» или «Переступить черту» сюжет имел «выбранные авторами» драматургически оправданные начало, середину и конец. Он обрывался на «высокой ноте», на «преодолении», на чем угодно, но – по какому-то замыслу. А «За канделябрами» или «Далласский клуб покупателей» уже обязательно доводят нас до «естественного финала», то есть до смерти человека, знаменитого или не очень, который жил и умер. И плетется драматургия не только вслед за биографией. Ей бы хоть за что-то ухватиться – за сомалийских пиратов, торговцев краденым конца 1970-х, рождение фолк-рока в начале 1960-х или розыск произведений искусства на исходе второй мировой войны. Она тут же начнет подробную реконструкцию, уточнит все детали и факты, и дотошность станет главным предметом ее гордости вместо захватывающей интриги.

Почти все новые драмы в связи с этим абсолютно предсказуемы. Если свободный человек попал в рабство, он должен быть спасен согласно собственным мемуарам. Если кто-то откуда-то выехал (вылетел, выплыл), он обязательно куда-нибудь приедет (приплывет, прилетит) и расскажет об этом. Будь ты волком с Уолл-стрит или ковбоем, умирающим от СПИДа, ты поднимешься и упадешь или, наоборот, упадешь и поднимешься, третьего не дано – но ты поделишься с народом информацией. Так было и раньше, когда сценаристы по большей части придумывали людей и обстоятельства, но тогда зрительскую зевоту можно было отнести на счет неудачной выдумки, неумелой режиссуры, плохой актерской игры. В последнее время в кинозале не радует даже собственная проницательность. Поскольку сюжеты в большинстве взяты из жизни, предсказуемой тем самым оказывается сама жизнь. И все ее проявления. А так ли это?

Парадокс в том, что голливудская режиссура все изощреннее, операторское мастерство великолепно, числу уникальных актерских работ на квадратный метр экрана можно только позавидовать и бесполезно их перечислять. Монтаж, грим, костюмы, рыжие коты, аутентичный реквизит 1926 или 1962 года практически безупречно удаются молодым и старым, знаменитым и начинающим, белым и черным. Мало того, когда смотришь без дубляжа, не прокатные, а «левые» копии драм, обнаруживаешь, что речь в американском кинематографе большей частью, мягко говоря, «неконвенциональная», непарламентская. А попросту, все – от «морских котиков» и безработных до президентов и мультимиллионеров – со страшной силой ругаются матом, практически на нем и разговаривают. Проблема не в политкорректности, не в цензуре. Диалоги в фильмах живые, подчас очень остроумные и тоже, как правило, точно окрашены эмоцией – космонавта в невесомости или обанкротившейся истерички. Все в кино хорошо, а вот драматургия буксует.

Сценаристы стали бояться игры воображения. Они убеждены, что их основная обязанность – ползучая достоверность антуража, будто за каждый сюжетный поворот им придется предстать перед федеральным судом. Если Дисней когда-то с боем вырвал у Памелы Трэверс права на экранизацию «Мэри Поппинс», то сегодня на экране каждая их встреча, фрагмент переписки, менявшиеся отношения на протяжении многих лет обязаны иметь документальное подтверждение (не дай бог наследники в суд подадут!), а в истории с капитаном американского сухогруза, которого тоже, как и Диснея, играет Том Хэнкс, должны быть перечислены все пункты мореходного, сомалийского, европейского и прочих законодательств (откуда шел сухогруз, куда шел, почему оказался в бедственном положении – всё с подписью и печатью). Совсем вроде бы недавно братья Коэн сочинили – даже не для себя – смешной авантюрный сценарий «Гамбит», но уже в последней работе их история жестко привязана к мемуарам реального фолксингера Дэйва Ван Ронка. И если опять же придуманный маленький еврейский праведник в их прежнем «Серьезном человеке» был «изменчивым, как дети, в каждой мине», то сегодня Льюин Дэвис стал «человеком без свойств», весь интерес к которому возможен лишь через антураж начала 1960-х.

Даже легкий авантюрный сюжет тонет в деталях реконструированного быта. Ведь страшно себе представить, что легендарная «Афера» (1973) Джорджа Роя Хилла, которая, кстати, длилась немногим меньше нынешней «Аферы по-американски», вместо своих человеческих перепалок и мести,

«За канделябрами», режиссер Стивен Содерберг

«поданной холодной», все это время занималась бы уточнениями, почему «плохой полицейский» просто тихо щиплет Ньюмена и Редфорда и никуда не лезет. И выдавала бы целые электронные таблицы, как в эпоху Великой депрессии играли в покер, а как делали ставки на скачках в букмекерских конторах. Длилась бы она тогда не меньше пятнадцати суток и уж точно не стала бы легендарной. А ныне примерно в такой же ситуации, только сорок лет спустя, совсем неглупый фильм с сюжетом на час с небольшим позволяет себе растекаться и растекаться в оговорках, как ФБР в конце 1970-х перешло от торговли краденым к коррупции в верхах. И все протоколирует. «Аутентичный» быт эпохи тоже лезет в глаза значительно сильнее, чем точная актерская игра, а шутки рассасываются в логике протокола.

В ситуации ползучей достоверности пропадает необходимость заинтересовывать историей, выстраивать ее от начала к середине и далее к концу, делать ее плотнее, стройнее, а в целом все высказывание – личным. Придумывать свою собственную композицию сюжета в форме фуги, сонаты, сюиты, да хоть хэви-металл, но с темой, противосложением, мелизмами, каденцией, разработкой, репризой… А зачем это делать, если «жизнь уже все придумала за нас»? Поэтому фильмы тянутся за действительностью буквально до бесконечности, и 180 минут – отнюдь не предел, особенно если учесть, что Джордан Белфорт умирать не собирается, продолжает свои финансовые экзерсисы, многое может порассказать позднее и на волне «реальных сенсаций» готов штамповать сценарии бочками. Все понимают, что он – ничтожество, прекрасно сыгранное Ди Каприо, но никто не решается отодвинуть его в сторону и добавить сатиры. Хотя бы такой, как в «Барри Линдоне» Кубрика, когда само это ничтожество – автор «сатиры» на самого себя. Никто уже не решается ни на пародию в «Великом Гэтсби», ни на жанр вообще, но чем он мог быть после откровенной мелодрамы 1974 года с Робертом Редфордом и Брюсом Дерном, если прошло сорок лет, а кино научилось с тех пор лишь 3D-снежинкам и фейерверкам? Жанровые мотивы в драме стали казаться безответственными, а лакуны, ирония и любое посягательство на материю времени – подсудным делом.

«Дворецкий», режиссер Ли Дэниелс

Ноу времени нет материи, и не исключено, что самого его тоже нет. Потому достаточно странно выглядит, когда великий – по умолчанию – голливудский сценарист современности Спайк Джонз, успевший стать режиссером, ухитряется в новейших своих произведениях возводить ложные надстройки над отсутствующим сюжетом. Про нежелание жить писал еще Кальдерон, хронически писал Клейст, в кино полвека назад уточнял Мишель Девиль («Женщина в синем»). Еще больше в компьютерном плане уточнил во «Влюбленном Тома» малоизвестный француз Пьер-Поль Рендер в 2000 году. Уже все сказано по теме мужского инфантилизма, какие спецсредства ни применяй. Но Спайк Джонз, пользуясь распространением Голливуда, внедряет в инфантильное сознание маменькиного сынка новейшие гаджеты вроде операционной системы «Саманта». И это становится «находкой» для тех, кто вообще никогда ничего не читал, не смотрел и ни о чем не задумывался. Так что трудно быть уверенным с драматургической точки зрения, что «помощь друга» Содерберга, за один день сократившего фильм Джонза с двух с половиной часов до двух ровно, была действительно помощью. Может, стоило уже, наоборот, сделать его непрекращающимся, если новые поколения до такой степени испуганы самой возможностью чем-то делиться с людьми, что-то самостоятельно структурировать и даже – страшно подумать – фантазировать и воплощать?

Но, может, непрекращающаяся банальность постепенно обрастет живыми наблюдениями, тонкостями, самоиронией? Увы, в этом направлении пока тоже виден только регресс. Например, в «афроамериканской» направленности кино было вроде бы много стадий и дело дошло до фильмов Спайка Ли, целиком построенных на самоиронии, невзирая на цвет кожи, глаз и волос («Не пойман, не вор»). Но сегодня… Прямо по курсу – «12 лет рабства» и «Дворецкий», оба прекрасно сделанные, прекрасно сыгранные.

В «Дворецком» вообще в ролях некоторых американских президентов и их жен на минуту, на секунду появляются такие величины, как Робин Уильямс, Алан Рикман, Джон Кьюсак, Джейн Фонда, Лив Шрайбер, а в крошечной непрезидентской роли сама Ванесса Рэдгрейв. Но все это коллаж из «белых»,

у которых есть лишь лица кинозвезд, и нужно предъявить их в портретном гриме. Тогда весь интерес публики будет состоять в радостном опознании. Да и в фильме «12 лет рабства» она будет наблюдать в лучшем случае за тем, «как неожиданно» выступили Майкл Фассбендер или Брэд Питт. Сюжеты тут не просто несложные – они сводятся только к теме. Что полтораста лет назад, что на протяжении почти всего XX века максимально доходчиво разъясняется, как скверно вели себя с черными белые. И больше ничего. Любая ситуация или коллизия часами бьет только в одну эту точку, без отклонений. У людей заводятся жены, рождаются дети, кто-то умирает, кого-то убивают, меняется мода, появляются холодильники и мобильники, но фильмы, как катком, проходятся по всем сложностям и сводят их к одному ровному покрытию – борьбе черных за свои права.

В сравнении с фильмом «12 лет рабства»: всего пару лет назад в «Джанго освобожденном» Квентин Тарантино явил миру огромную «общую идею» о том, что страшнее любого «белого» является прирученный им «негр». Он говорил не о расах, а о том, что на расовую тему творится у нас в мозгах, делал это без ограничений. За что его, как обычно, многие осуждают. Но фильм его по-настоящему приключенческий, хоть и придуманный от начала до конца, в нем масса нюансов, не сводимых к пресловутой «теме». Да и трехлетней давности «Прислуга» Тейта Тейлора, произведение скромное, тем не менее «тему» пожилой негритянки, посмевшей присесть в автобусе в эпоху сегрегации, раскрывала сугубо психологически, через мельчайшие нюансы поведения – и делали это не только артисты, это было заложено в сценарии. Сегодня сценарий «Дворецкого» по мотивам статьи из «Вашингтон пост», рассказавшей о реальном Юджине Аллене, который служил в Белом доме, рассчитан лишь на эпический размах постановки. А больше ни на что – но так, чтобы нынешний президент США прослезился. И он действительно прослезился. А остальным что делать?

Точно так же «тематично» ориентированы и фильмы совсем другой направленности. Да практически любой. Возвращаясь к Тарантино: в «Бесславных ублюдках» он дал волю своей мечте о всевластии кино – так, чтобы оно у нас на глазах взяло и убило Гитлера в парижском кинотеатре. Не досмотрев фильм до конца, предсказать это невозможно. Но вот сегодня выходят «Охотники за сокровищами» о той же второй мировой, где сам бог велел, кажется, отдаться на волю приключений, тем более с редкого качества ансамблем исполнителей. Но в отличие от «Доброй ночи и удачи», где Джордж Клуни делал то, что хотел – морально «убивал» сенатора Маккарти, – на сей раз он долго и подробно занимается культуртрегерством. Можно предположить, что американская молодежь ныне вообще не знает, что было две мировые войны, а не три, как показывают во многих фантастических фильмах, и Гитлер для нее лишь кличка смешного кота в Инстаграме с черным пятном под носом. Но повод ли это поставить просветительство над расследованием, превратить беллетристику в научпоп?

Даже Вуди Аллен в «Жасмин», которая многим нравится, дрейфует в сторону совершенно ему не свойственного морализма. Две неродные сестры – неродные и по натуре, и каждая всю жизнь наступает на одни и те же, свои собственные, грабли. Одна – вечная «служанка», другая – вечная «принцесса», и они никогда не выйдут из образа, почему и будут несчастны. Но это выводы уровня плоских психологических тестов, опять же поучительных, а еще совсем недавно («Вики Кристина Барселона») Аллен таким все же не был.

«Гравитация», режиссер Альфонсо Куарон

И Альфонсо Куарон когда-то был наглым и безбашенным и не следовал за правилами жизни, а навязывал ей свои («И твою маму тоже»). Но теперь, в уже признанной «Гравитации», он, поставив себе непростую драматургическую задачу – космическое одиночество человека в открытом космосе, – практически тут же от нее отказывается, предпочтя красивую картинку, режиссуру, актеров… И человек тут – женщина (их жалко по определению), да еще и дочку похоронила, поэтому жить не хочет. На редкость «неизбитая» надстройка, а потом ей приснится сон с лицом Джорджа Клуни, который ее «спасет». Нечистота помыслов Куарона особенно заметна в сравнении – уже многими проведенном – с «Не утаснет надежда», где все то же самое обошлось без всякого космоса, а также без слов и страстей, рвущихся в клочки, но было гораздо четче, хотя и длиннее на целых двадцать минут.

А еще повсеместно в сегодняшних драмах присутствует финальная мораль, как октябрятский значок. Раньше она не была столь повсеместной. Теперь – «идут пароходы, летят самолеты: слава мальчишу Кибальчишу», убитому Оскару Гранту, умершим от СПИДа Рону Вудрофу и Либераче, погибшим «морским котикам» поименно с постскриптумом, выжившим Маркусу Латтрелу и дехканину Гулабу, а также сомалийскому пирату Мусе, надолго севшему в американскую тюрьму. И тамошним искусствоведам в погонах, спасшим Гентский алтарь.

Обязательно воздается честь тем, кто позволил сценаристам жить припеваючи, при условии, что сами они позволяют вытирать о себя ноги. Похоже, теперь они этого даже требуют. Они так напуганы меняющейся – и вовсе не предсказуемой – реальностью, что это парализует мозг. Он цепляется за любой частный случай с подписью и печатью, лишь бы не выдавать *общую идею*. «Частный случай» – это сейчас на знамени Голливуда как спасение и защита от «страха и ненависти», «страха и трепета», «страха смерти». Но ведь неголливудский Чехов больше ста лет назад объяснил, что *жизнь без общей идеи* называется однозначно, а именно: *скучная история*.

Скука – новая, сиюминутная идеология Голливуда, «серьезная» и «общепринятая». Мы опять же минуем 3D-игрушки для маленьких, где постоянно что-то мельтешит. В момент финансового кризиса Голливуд не нашел ничего лучше, как застолбить именно ее в качестве точки драматургического отсчета. Скучно – значит правильно. И эта вещь посильнее предыдущих

«По признакам совместимости», режиссер Брайан Фогель

политкорректности и семейности проектов. Именно ею вспомнится сегодняшний голливудский день в иные времена.

Однако Америка не была бы Америкой, если бы большинство подавляло все редкие исключения и даже в минуту полнейшей стагнации нельзя было заметить ростки «фиалок на заплеванном асфальте», слабые, но намеки на новый интерес. Потому что фактически скука, принятая как данность, – это расписка в том, что искусство драматургии исчерпало себя. Оно больше не поражает воображение, не претендует на катарсис, хотя кое-кого еще трогает, и активно давит на слезу, и даже смешит иногда. Для Голливуда это значит, что нужно сойти с мертвой точки. Как? Есть несколько путей.

1. Вовсе отказаться от классической драматургии, как это сделано в «Не угаснет надежда». Весь сценарий 101-минутного фильма представлял собой тридцать страниц. Снять столько экстремальной человеческой жизни, по факту оправданной внешне (непредсказуемость океана) и внутренне (Редфорд), чтобы никому мало не показалось.

2. Довести классическую драматургию до греко-римской трагедии на вроде бы пустом месте («Август»). Но это «пустое место» должно оказаться такой шоковой терапией для привычных человеческих представлений, чтобы многие так и не поняли, кто в «Августе» плохой, а кто – хороший, растерялись и возмутились: не могут же все быть плохими. Фильм констатирует вовсе не «отрицательность» персонажей относительно безусловных семейных ценностей. Он эти ценности отрицает, окончательно и бесповоротно. Смело. С тонким знанием обстоятельств. Поэтому не скучен.

3. Сделать драматургию наглее самой жизни, как это происходит в «Станции «Фрутвейл» и «По признакам совместимости». Некоторые огрехи, выше описанные, там присутствуют, но фильмы – с совершенно различным эмоциональным настроем – высмеяли те самые «тематические» предрассудки. В одном случае – опасность быть обвиненным в расизме, в другом – в антисемитизме. Они сгущают антиеврейские и антинегритянские мотивы, чтобы пробиться к сегодняшней непредсказуемой реальности. Они за ней не прячутся,

не тащатся через пень колоду, а четко и ясно, грубо и смешно говорят, что им не нравится в традициях еврейской диаспоры или манерах чернокожей молодежи. Они гавкают на реальность. С ними можно иметь дело.

4. Когда драматургия уже как бы есть, но ее все равно как бы нет и никуда не денешься, можно чисто постановочно, по-режиссерски держать фигу в кармане, как это делает англичанин Гринграсс в американском «Капитане Филлипсе». Порочная практика «на основе реальных событий» с подписью и печатью неожиданно приобретает у него – благодаря давно известной политической ангажированности – лютую антиамериканскую интонацию, и фильм по «кислому», «пресному», «никакому» сценарию превращается из унылой констатации факта в ехидный анекдот, огульно отрицающий все финансовые, юридические и управленческие установки «цивилизованного мира». Фильм вроде бы серьезный, критический, а публика выходит и хохочет.

5. Наконец, драмы с любимым в Голливуде жанровым уклоном – «война» и роуд-муви – тоже имеют свой сценарный выход, чтобы публика не засыпала. Это слово произносить опасно, но нужно иногда. «Уцелевший» или «Небраска» – их больше, надо полагать, – основаны на словах «честь», «честность». Путь может быть проделан от скучного сына к веселому отцу-алкоголику, страдающему Альцгеймером. Или от образцово-показательной базы американских «морских котиков» до глухой афганской деревни, где случается неожиданность, но всякий раз есть некий личный опыт, не снедаемый «объективностью», «взвешенностью», «благонамеренностью» позиции автора. Пусть эти произведения предсказуемы по определению, но в своем жанре они честны. Они как бы играют в войну или в дорогу, но это как проезд в троллейбусе: за билеты платят все, а едет каждый сам по себе, по своим делам.

Тем не менее, несмотря на остатки оптимизма, нельзя не заметить, что «сценарий… сценарий… сценарий», о котором всегда говорили в кино все нормальные люди, стал сегодня настоящим минным полем. Дело не в том, кто его сочиняет, а в том, что мозги любых сочинителей перестали успевать за технологиями. Страх ли тому причиной или что-то еще, только жизнь нельзя больше догонять. Играть в орлянку можно только с осознанием того, что игра идет в тихом тупичке. И где этот тупичок? ◆

Сергей Цыркун

АБЫРВАЛГ

Я люблю смотреть, как умирают дети.
В.Маяковский

Слово-перевертыш в советской культурной традиции часто обретало собственную жизнь и, переворачивая изначальный смысл, вносило свои поправки в человеческие судьбы. Говорили, что змея может сломать хребет, если попытается ползти по генеральной линии партии со всеми ее изгибами и вывертами. Едва отстрелявшись по «левому уклону», набрасывались на правоуклонистов, потом столь же внезапно выявляли и терзали «примиренцев», а завершали мощным ударом по «перегибам на местах». Не всякий художник поспевал вписываться в эти повороты, не всякий выходил из них невредимым.

Главрыба, избранная Михаилом Булгаковым как образец чудовищного перевертыша «Абырвалг», жила своей жизнью в качестве художественного образа. В 1928 году ихтиолог-любитель и поэт Багрицкий написал цикл стихов о рыбоводах, где фигурировала Главрыба, выращенная рыбоводами на погибель, для принесения в жертву к столу обывателя:

...Луной открывается ночь. Плывет
Чудовищная Главрыба.
Крылатый плавник и сазаний хвост:
Шальных рыбоводов ересь.
И тысячи студенистых звезд
Ее небывалый нерест.
О, сколько ножей и сколько багров
Ее ударят под ребро!

Далее описывается трагедия гибели Главрыбы и отношение к ней рыбовода: «Он вывел ее. Он вскормил ее. И отдал на растерзанье».

Главрыба оказалась неисчерпаемо богатым смысловым знаком, который, возможно, и сам Багрицкий понимал интуитивно. Главрыба в данном описании не что иное, как новый тип советского сверхчеловека-героя, который выведен и вскормлен партией, чтобы потом отдать за нее жизнь. Есть у нее и вторая важная функция: она нерестится, выращивая за

Эдуард Багрицкий с писателями

собою следующие поколения таких же самоотверженных рыбин. То есть живет в следующих поколениях. Главрыбе противопоставлен в этом же цикле стихотворений карп-обыватель, который никем не выведен, ничему не служит, живет пустой мещанской жизнью и ценен становится лишь в момент, когда его подают к столу.

Он бросил студеную глубь,
Кустарник, звезду на зыбях,
С пушистой петрушкой в зубах,
Дымясь, проплывая к столу.

На этот стихотворный посыл вскоре пришел ответ из Ленинграда. Поэт Н.Олейников, главный редактор детского журнала «Ёж», близкий к группе поэтов-обэриутов, в стихах дал ответ, что и жизнь обычной рыбы, политически несознательной и неразвитой, имеет свою ценность:

Маленькая рыбка,
Жареный карась –
Где ж ваша улыбка,
Что была вчерась?..
Злые люди взяли
Рыбку из сетей,
На плиту послали,
Просто, без затей…
Белая смородина,
Черная беда!
Не гулять карасику
С милой никогда…
Так шуми же мутная
Невская вода!
Не поплыть карасику больше никуда.

На Багрицкого эти строки произвели впечатление. Он их запомнил. Чуть позже, несколько видоизменив, ввел в официозный мейнстрим и даже в святая святых – советскую школьную программу.

В 1931 году у советской власти дошли руки до поэтов-обэриутов, начались аресты. Досталось и Олейникову. Стихотворение «Карась» публично разнес влиятельный Николай Асеев; в качестве примера ухода заблуждающихся поэтов назад, к пушкинским традициям стихотворчества, он избрал именно «Карася». Голос обличителя был услышан властями: поэта Олейникова со временем поправили. Крепко поправили (расстреляли).

Багрицкий же, находясь на пороге смерти (он умрет в феврале 1934 года), активный рапповец (ее вожди будут объявлены врагами народа чуть позже), почувствовал конъюнктуру и от себя дал ответ «Карасю», переделав его строки в пафосную поэму «Смерть пионерки»:

Белая палата, крашеная дверь,
Валя, Валентина, что с тобой теперь?..
А внизу склоненная
Изнывает мать:
Детские ладони
Ей не целовать.
Духотой спаленных
Губ не освежить.
Валентине больше
Не придется жить…
Возникай содружество
Ворона с бойцом, –
Укрепляйся мужество
Сталью и свинцом…
Чтобы в этом крохотном
Теле – навсегда
Пела наша молодость,
Как весной вода.

Посмертная судьба подмосковной пионерки Валентины Дыко – прообраза героини поэмы, умершей (как пояснил Багрицкий деткорам «Пионерской правды» в феврале 1930 года, когда он квартировал в кунцевском доме семьи Дыко) в двенадцатилетнем возрасте от скарлатины, поистине невероятна. Она стала символом мистицизма советской пионерии – квазирелигии, созданной на заре эпохи «культа личности».

Фабула поэмы – девочка умирает от скарлатины, мать умоляет ее надеть крестильный крестик, девочка отвечает из последних сил пионерским салютом и в предсмертном бреду окружена пионерскими отрядами, трубами и барабанами – не оригинальна. В те дни, когда Асеев громил злосчастного «Карася», 11 октября 1931 года Максим Горький прочел Сталину и Ворошилову свою поэму «Девушка и смерть», написанную еще до революции, и заслужил высшую сталинскую оценку: «Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гёте (любовь побеждает смерть)». Багрицкий поспешил создать свою трактовку девочки, побеждающей смерть. Сюжет воинствующего атеизма на смертном одре был распространен еще в XIX веке (отражен, например, в картине Ильи Репина «Отказ от исповеди»), даже умирающему Пушкину Николай I рекомендовал «умереть по-христиански». Литературоведы, разложив поэму «Смерть пионерки», что называется, на атомы, нашли архетипические связи

и со стихотворением Шишкова «Умирающее дитя», и с народными обрядами «умершей невесты», восходящими к дохристианским временам. Но Багрицкий, скорее всего, черпал вдохновение в случае, которому сам стал очевидцем, когда, выехав на охоту, заночевал в доме крестьянина Селиванова в Пикозере: крестьянская девочка-пионерка Вера, провалившаяся на весеннем льду и сильно болевшая, отказала матери в том, чтобы поцеловать «исцелительную» икону, и через несколько часов умерла.

Однако поэма Багрицкого не исчерпывается пересказом этой истории, она полна гораздо более глубоких символов и смыслов. В этом и состоит секрет ее популярности и долговечности. Менее всего она атеистична. Багрицкий принадлежал к тому поколению советских пропагандистов, кто являлся скорее богоборцем, чем атеистом. Бог есть, но его власть над людьми низвергнута. Композиционно поэма напоминает памятник Иуде в Свияжске, на открытии коего присутствовал Троцкий: левой рукой Иуда срывал петлю со своей шеи, а правой, сжатой в кулак, грозил небесам. «Мы на небо залезем, прогоним всех богов». Идея победоносного восстания революционного человечества против бога оказалась живучей. Для иллюстрации вспомним снятый в 1962 году мультфильм Ю.Прыткова и В.Бордзилевского по сценарию Е.Аграновича «Небесная история», где главные герои – бородатый бог (очевидно, Саваоф) и Илья-пророк – тщетно пытаются остановить воздухоплавание и покорение космоса. После их неудач мятежный ангел поступает в авиаучилище.

Юлия Разумовская. «Портрет пионерки». 1937

История с Валей-пионеркой отчасти была придумана Багрицким, за что его упрекала мать умершей девочки (через тридцать лет после смерти поэта она поставит крест на могиле дочери). В подмосковном в то время Кунцеве, в доме 5 по улице Пионерской в 20-е годы поселился железнодорожник Михаил Дыко, а у него две комнаты снимал поэт Багрицкий с семьей. С хозяевами дома Багрицкий был не в ладах. Уже съехав от них, он написал стихотворение «Человек предместья», из которого следует, что к Багрицкому запросто приезжали из Москвы революционные поэты, писатели, журналисты и засиживались допоздна, чем озадачивали хозяев. Жена домовладельца рано утром доила коров и гремела бидонами, что, в свою очередь, не нравилось поэту.

Брат Михаила Дыко Василий, белый офицер, служил у Врангеля и ушел в эмиграцию, а сам Михаил еще с двумя братьями состоял в партии эсеров, за что одного из них дважды арестовывала московская ЧК. Зато через своего сына Всеволода Багрицкий подружился с дочерьми домовладельца Антониной и Валентиной. Учились они, очевидно, в школе № 1 через дорогу, где в феврале 1920 года в детском приюте погибла от голода младшая дочь Марины Цветаевой Ирина.

Какой была Валя при жизни? По странному капризу официальной советской идеологии девочке не придумали, как другим знатным пионерам, канонического жития. Но и правдивых историй из ее жизни не сохранилось. Единственное живое свидетельство – краткое упоминание в автобиографической повести «Легенда об учителе» ее двоюродной сестры и ровесницы Галины Севериной, жившей в соседней Немчиновке: «…стихи Поэта. Когда-то он считывал их с коробка из-под астматоловых папирос, сидя на крыльце кунцевского дома. Мы с Валей слушали и смотрели в ясное вечернее небо с загоревшейся одинокой звездой. Последнее лето Валиной жизни…»

Это было, если исходить из пояснений Багрицкого, лето 1929 года. Как раз тогда у верующих отобрали находившуюся возле Валиного дома церковь Серафима Саровского – сразу после того, как здание было отреставрировано силами верующих. По некоторым сведениям, здание церкви было отдано Сетуньской больнице и именно в нем разместился корпус, куда через полгода попала заболевшая скарлатиной Валя. Вот и все стихотворение.

Дальше начинается конфликтная фабула. Мать принесла Валентине не просто крестик, но крестильный, то есть обладающий, по народным поверьям, магической силой. Валентина могла бы надеть крестик – просто чтобы успокоить мать. Но для нее, похоже, крестик тоже имеет свое мистическое значение. Он символизирует то темное, отжившее, против чего она принесла клятву борьбы, вступая в ряды пионеров. На ее стороне тоже сила стихий: «бешенство ветров», сопровождающие колонны пионерских дружин грозовые тучи, «моря ревучие», молнии… «Валя, будь готова!» – восклицает гром». Из последних сил она сохраняет верность клятве, отдавая пионерский салют.

И, наконец, мотив пионерско-комсомольской загробной жизни среди павших комсомольцев-героев в одном строю с этой революционной Вальгаллой:

Но в крови горячечной
Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы…

[…]

Чтоб земля суровая
Кровью истекла,
Чтобы юность новая
Из костей взошла.

Это уже не безобидный «Карась». Слова поэта оказались пророческими. Посмертная слава Вали-пионерки превзошла все мыслимые ожидания. На ее могиле принимали в пионеры. Умер создатель ее образа Эдуард Багрицкий, пережив ее всего на два года и не успев, как другие рапповцы, попасть в число «врагов народа»… Вместо него арестовали и отправили в ГУЛАГ на восемнадцать лет его вдову Лидию. Кружок революционных литераторов, собиравшихся на дому у Багрицкого, арестовали, а их организатором и заправилой объявили Михаила Дыко, отца Вали-пионерки. Его и брата расстреляли, еще два брата сгинули в лагерях. Их били на допросах молодые комсомольцы-чекисты, воспитанные на поэме Багрицкого «Смерть пионерки».

Иван Галаганов. «Пионер». 1944

И опять перевертыш смысла. То, что вчера воспевалось, сегодня стало анафемой. Валю-пионерку решительно подвинул на пьедестале новый «пионер номер один» – погибший через два года после нее Павлик Морозов. На самом деле Валентине могли бы, конечно, придумать каноническую биографию (нарисовали же на единственной сохранившейся фотографии Павлика пионерский галстук, хотя он никогда не был пионером, да и пионерского отряда в его деревне не было). Однако у Павлика было решающее преимущество: написав донос на своего отца, он, хоть и не был пионером, выполнил ту заповедь, которая была хорошо известна бывшему семинаристу Сталину: «Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня».

Создавался новый культ – культ отца народов. И главными его жрецами стали пионеры-доносчики. Валя-пионерка вписывалась в этот образ туго. Отринув материнский крестик, она не отказалась ни от матери, ни от отца, а для пионерки номер один это было плоховато. Некую Валю Макееву убил отчим по наущению матери. Типичная, хотя и скверная, бытовая история. Однако ее разукрасили: якобы убили девочку за то, что она хотела рассказать своей пионервожатой о происках вредителей. Так появилась новая Валя – пионерка, так сказать, нового типа. Почин подхватили на местах. Колю Мяготина, застреленного колхозным сторожем, объявили павшим от рук озверевших кулаков; его имя до сих пор носит крупная улица в Кургане.

Однако где взять столько убитых детей, чтобы подвиг Павлика Морозова растиражировать по-стахановски? В ЦК азербайджанского комсомола придумали пионера Гришу Акопяна, никогда не существовавшего. Согласно легенде он героически сдал своего отца и, разумеется, убит за это. Тут был двойной смысл: донос на отца плохо вязался с местными патриархальными традициями, так что пусть наш пионер будет, конечно, герой, но все-таки армянин…

В СССР ширилось движение пионеров-«дозорников». Это были доносчики-профессионалы, одержимые шпиономанией. Оказалось, что стать героем легко. Витя Гурин и Павлик Манин доносили на верующих, Кычан Джакыпов на священника, Василиса Килина на соседей, Мотя Тараданова на ссыльных,

Николай Соколов. «Пионерка». 1964

Женя Рыбин на беспризорных, Миша Дьяков на невышедших на трудовую повинность, брат и сестра Мальцевы на домашние антисоветские разговоры отца, Коля Рябов на брата. Получили ордена два брата и три сестры Артемовы, которые написали доносы на 172 человека. Председатель комитета по заготовкам премировал велосипедом пионера-доносчика Шишкина, после чего сам стал жертвой доноса и расстрелян. Пионер-герой Миша Гордиенко, когда один из «разоблаченных» им людей был расстрелян, получил за это именные часы, пионерский костюм, сапоги и годовую подписку на газету «Ленинские внучата». Был даже издан учебник Смирнова «Юные дозорники». Поэт Асеев отозвался «Песней пионерохраны урожая». Пионер-герой Проня Колыбин премирован поездкой в «Артек» за то, что написал донос на свою мать: она принесла с колхозного поля зерна, чтобы накормить его. Пионер-герой Румянцев, получив награду за донос на отца, после этого донес и на брата.

Когда «Пионерская правда» напечатала звонкий очерк о пионере-герое Коле Юрьеве, который поймал голодную девочку, съевшую несколько колосьев, «дозорники» всей страны вызвали друг друга на соревнование: кто больше напишет доносов. Эта история нашла и свое художественное воплощение: в повести И.Шкаровской «Никогда не угаснет» описано, как пионеры участвовали в милицейских облавах на своих сверстников беспризорников. В фильме П.Любимова «Свой парень» (1974) можно видеть, как ребенок пионерского возраста, явно довольный своими властными полномочиями, сурово проверяет билеты у взрослых пассажиров. Впервые предложение дать «дозорникам» такие права – проверять у взрослых документы – внесла «Пионерская правда» в начале 30-х.

Подытожив результаты всесоюзного соревнования, ЦК комсомола в июне 1934 года принимает решение: двести отборных «дозорников» премировать полуторамесячным отдыхом в «Артеке». Их собрали в Москве и специальным поездом отправили в Симферополь, где отозванные с летних каникул местные школьники выстроились под палящим крымским солнцем, чтобы чествовать героев. Особенно свиреп среди прибывших был Вася Шмат, создавший целый отряд «дозорников»: от них не было пощады никому. Украшением поезда стала Мотя Потупчик, двоюродная сестра и продолжательница Павлика Морозова (однофамилица пресс-секретаря движения «Наши» Кристины Потупчик). Но верховодила Оля Балыкина, по чьим доносам арестовали шестнадцать человек, включая ее отца. «Пусть верховная власть, – писала Ольга, – делает с ними что хочет» (после войны, уже взрослой, она сама отсидела десять лет по ложному доносу).

Геннадий Дарьин. «Гагарин в гостях у пионеров». 1965

В пионерском лагере отряду «дозорников» выдали наиболее идейно-пламенную комсомолку-вожатую, которая должна была повышать их бдительность. На прощальном костре она прочитала ребятам рассказ собственного сочинения о пионере-герое, «разоблачившем» своих родителей. Политический нюх не подвел «дозорников»: усмотрев в рассказе нечто политически сомнительное, они подали коллективный донос на свою вожатую, делу дали ход, и следующие двадцать лет вожатая провела в лагерях и ссылке.

По мотивам событий в 1936 году на экраны вышел фильм Владимира Юренева «Счастливая смена»: социально чуждый элемент, напав на пионера-героя и завладев его документами, проникает в «Артек», но ребята быстро выявляют самозванца. И вновь сработал эффект перевертыша. Говорят, что в условиях шпиономании кинематограф имел такое воздействие на зрителя, что после фильма «Великий гражданин» иные бдительные граждане выслеживали прохожих, лицом напоминавших актеров, которые играли в фильме отрицательных персонажей. «Счастливая смена» имела поистине гипнотическое воздействие на некоторых зрителей. Вдохновленные сюжетом, они присмотрелись к лагерю «Артек», и выяснилось, что там побывал по обмену опытом глава латвийских скаутов. Измена! Латвийские шпионы в администрации «Артека»! По этому несмешному делу было арестовано более пятидесяти вожатых и сотрудников администрации.

Следует отметить, что культ Сталина-отца символически довершался изображением вождя с ребенком на руках, что по замыслу должно было вытеснить культ Богоматери с младенцем. Поднимая эту девочку (бурятку Гелю

Маркизову) на руки и позируя фотографам, Сталин сквозь зубы бросил своим охранникам-грузинам: «Момашоре ег тилиани». Грузинский язык Геля не знала, лишь через много лет ей сказали, что фраза переводится «Уберите эту вшивую». И убрали, причем так, как только чекисты убирать умели: отца девочки расстреляли, мать нашли убитой в тюремной больнице, а сама Геля, улыбавшаяся с тысяч открыток и репродукций, попала в спецприемник НКВД для детей врагов народа. Ее заменила на фотографиях таджичка Мамлакат Нахангова: она придумала заставлять школьниц на уборке хлопка собирать его одновременно двумя руками, а не одной, соответственно удвоив им норму, за что получила орден.

Советский символизм продолжал свои волшебные превращения. Советский экран в 1939 году демонстрирует пионеров в галстуке с зажимом, который символизировал Третий интернационал. В 1940 году советские пионеры на экране в галстуке с узлом, без зажима. Почему бы это? Среди пионеров пошли слухи: одна из пионервожатых разглядела в зажиме сплетение букв «Т» и «З». Значит, этот зажим придумали враги народа, последователи Троцкого и Зиновьева. Отдыхая в летних лагерях, дети из разных местностей передавали друг другу эту новость с быстротою лесного пожара. Дети массово выбрасывали злосчастные зажимы. На самом же деле, вероятнее всего, причина была в сходстве с символикой гитлеровского юнгфолька.

Перевертыши продолжали вертеться, напоминая слова Лермонтова о колесе фортуны: один был вознесен, другой раздавлен им. В конце 40-х Багрицкого посмертно обвинили в сионизме, одну из его поэм назвали антинародной, литератор Кенжиев заодно назвал Багрицкого и фашистом. Казалось, что в могилу Вали-пионерки вбит осиновый кол государственного табу. На смену ее богоборчеству пришло двоебожие. Борис Слуцкий выразил сосуществование двух культов в стихотворении «Бог»:

Мы все ходили под богом.
У бога под самым боком.
Он жил не в небесной дали,
Его иногда видали
Живого. На мавзолее.
Он был умнее и злее
Того – иного, другого,
По имени Иегова,
Которого он низринул,
Извел, пережег на уголь,
А после из бездны вынул
И дал ему стол и угол…

Но слава Вали-пионерки вновь воскресла. Хрущевская оттепель повергла оба культа разом: один осужден официально, другой – словами Гагарина: «летал, но бога не видел». Покорение космоса придало новое дыхание богоборческому движению. И вот уже в фильме «Дикая собака динго» (1962) Ю.Карасика девочка Таня декламирует «Смерть пионерки» перед онемевшим от восхищения залом. Поэма опять в школьной программе. Валя-пионерка как будто обращалась к детям 60-х и 70-х годов с киноэкрана. Ее посмертно принимают

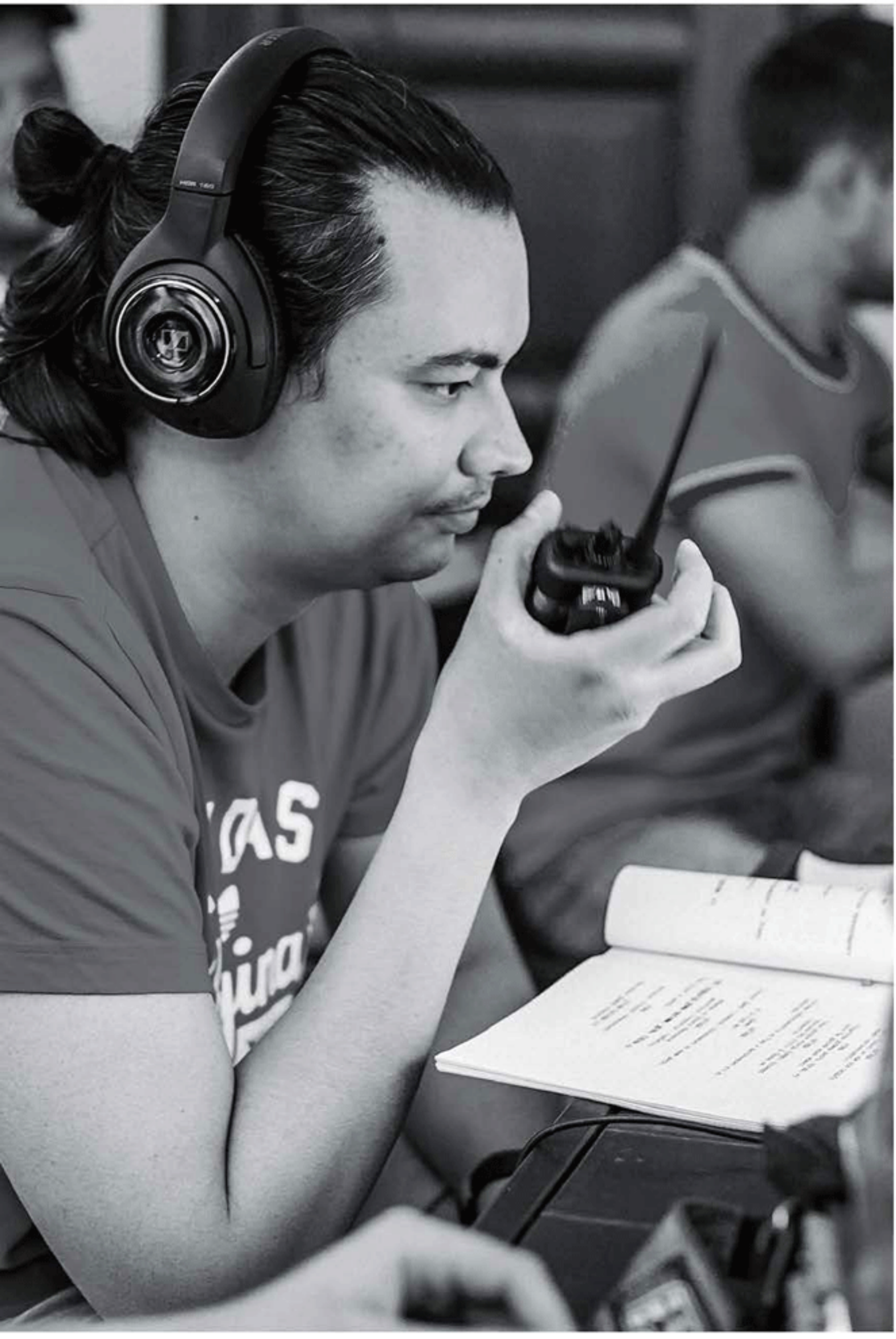
в комсомол. В своей загробной карьере она обогнала Павлика Морозова (того посмертно произвели всего лишь в председатели совета пионерского отряда).

В 1990-е годы «Смерть пионерки» из школьной программы исключили, а с киноэкрана пионерские горны звучали как отголоски ушедшего навсегда и уже неопасного прошлого в самых разных жанрах – от кинокомедии («Комедия строгого режима») до мелодраматического сериала («Синие ночи»). В российско-японском комиксе-анимэ «Первый отряд» погибшие пионеры-герои воскресают благодаря пионерке-медиуму и магическим оружием сражаются против воскрешенных фашистами рыцарей-крестоносцев (примерно как Валя пионерка с крестильным крестом) – буквально по пророчеству поэта: «чтобы юность новая из костей взошла». Но вот в дебютном короткометражном фильме Юлии Панкосьяновой «Смерть пионерки» (2003) смысловой перевертыш, перекатывающийся по судьбе человека, явился на экране во всем устрашающем драматизме[1]. Девочку Машу не приняли в пионеры, она от горя пережила инфаркт. В больнице девочки-пионерки ее утешают, а потом случается так, что берутся за ее воспитание «как в «Артеке» столь рьяно, что она получает второй инфаркт и умирает. После смерти Маша под барабанный бой гордо марширует в пионерских рядах.

P.S. Когда статья была уже написана, удалось разыскать могилу пионерки на старом Кунцевском кладбище[2]. Дата смерти 26 ноября 1931 года указывает на то, что обстоятельства этой смерти – поэтический вымысел: с декабря 1930 года поэт Багрицкий жил в Москве в писательском доме Камергерского проезда и связи с семьей Дыко не поддерживал. А в стихах смерть Валентины отнес к февралю 1930 года, когда он жил в Кунцеве, для придания достоверности. Десятки лет поколения советских школьников изучали придуманную историю как живой пример стойкости в соблюдении пионерских клятв. Пионерский салют и крестик до сих пор обсуждают как реальную историю. А вот деяния «дозорников» – это уже неоспоримая реальность. +

1. Художественные руководители фильма Алексей Герман и Светлана Кармалита.

2. Автор выражает признательность работникам Востряковского и Кунцевского кладбищ, оказавшим помощь в поиске могилы пионерки.



Жора Крыжовников:

«ИМ СМЕШНО, А МНЕ НЕТ»

Беседу ведет Даниил Дондурей

Даниил Дондурей. Яркие дебюты еще как-то случаются у нас в документальном кино, потому что там нет коммерческой институционализации. Оно в этом плане никому не нужно, кроме самих авторов и малюсенькой группы киноведов, отборщиков фестивалей. А еще там две группы посредников – дистрибьюторы и руководители кинотеатров – отрезают саму аудиторию от неигрового кино, так как не могут продавать под него много попкорна и пепси-колы. Да и телевизор неигровое не показывает, потому что оно представляет враждебные ему версии реальности, а значит, и мышления.

Жора Крыжовников. Нынешний телевизор… А я вот по «России-2», по-моему, видел недавно «Дом у дороги» Алексея Жирякова, отличный фильм.

Даниил Дондурей. Да, но там это специальная акция, эксклюзив. Кстати, любимцы Канна Лозница, Дворцевой, Сокуров были приглашены с игровыми фильмами. Других шансов нет. И вдруг на фоне последователей уже уставшей нашей группы «новой режиссерской волны» появляетесь вы с фильмом «Горько!», который косит под коммерческое кино, а на самом деле имеет совсем другие измерения. Вы, кстати, видели серьезные тексты, разбирающие ваш фильм? Они были?

Жора Крыжовников. Антон Долин писал в «Большом городе».

Даниил Дондурей. Ваш фильм, на мой взгляд, безмерно социологический, с непростым эстетическим ресурсом, с прекрасными профессиональными работами всех, включая артистов. Стилизованный под жанр, а на самом деле над ним иронизирующий. Он собирает невероятную кассу, становится примером для продюсеров. И от дедушки ушел, и от бабушки ушел, и еще куда-то в серьезное исследование русской ментальности. Вы мне показались таким хитрым, многоуровневым, да еще смотрите пристально, как будто вот-вот откроется некая секретная дверь со множеством обманок. Один зритель будет воспринимать вашу картину как современную молодежную комедию с прекраснейшей «доковской» темой, с невероятно

← Жора Крыжовников

точными деталями. В них пристально всматриваешься, а потом это оказывается настоящим художественным прорывом. И ты, зритель, должен еще весь этот путь пройти.

Жора Крыжовников. Если говорить просто, мне кажется, существуют две дороги: от зрителя и к зрителю. Я учился у Марка Анатольевича Захарова – режиссера зрительского. И так получилось, что мы с ним совпадаем в желании быть увиденными. В связи с этим стремишься быть понятым, избегаешь тумана. Как у Ницше. Меня потрясли записи репетиций Товстоногова, который безжалостно вымарывал на генеральных прогонах все неясности, даже на уровне лишнего «бы»: «Я бы...» Он: «Что?! Не слышу, не понимаю, убираем эту реплику». Желание быть понятым, возможно, отличает нас от тех, кто в первую очередь пытается разобраться в себе. Я, закончив институт, какое-то время изучал историю комедии.

Даниил Дондурей. Вы себя позиционируете как комедиографа? Смотрите комедии, думаете о них?

Жора Крыжовников. Ну я люблю и слезу пустить, а мой любимый режиссер – Ларс фон Триер. Я выяснил простейшую, лежащую на поверхности вещь: традиция русской комедии заключается в том, что это всегда комедия характеров и узнавания. Гоголь, Островский, Рязанов, Данелия до определенной степени...

Даниил Дондурей. Тут есть детское желание встретиться с давно знакомым. Что такое узнавание? Еще раз переживаешь то, что уже переживал, что хорошо знаешь, видел, с чем встречался.

Жора Крыжовников. Это, безусловно, актуализация зрительского опыта. Когда я пришел к продюсеру, мне показалось, что первая версия сценария уже была.

Даниил Дондурей. Не вы выбирали сценарий?

Жора Крыжовников. Нет, мне предложили сценарий про свадьбу, снятую «свадебным» оператором, – идея была такая. Но я ухватился за это, потому что мне показалось, что наконец-то можно будет рассказать про простых людей или тех, кто является простым, но ему самому кажется, что он сложный. Как раз в традиции комедии узнавания. Основной тут движок – то, что герою мешает получить счастье он сам, а не внешние обстоятельства. Он не находит миллион долларов, не оказывается на необитаемом острове. Я все время думал об «Афоне» – истории сантехника, который совсем не Данила Козловский, где очень простой фон и высокое место среди советских картин по аудитории. Тысячи сеансов... 15-е место по количеству зрителей за всю историю советского кино... 62 миллиона 200 тысяч проданных билетов...

Американская комедия всегда была комедией положений, когда герой загнан в обстоятельства, он вынужден там что-то делать. Герой «Афони» ничего делать не должен, не хочет, даже не знает, что он хочет, – в этом принципиальное различие. У нас не все, безусловно, так получилось, но именно это, мне кажется, вызвало такой интерес. На наш фильм в России купили 3,7 миллиона билетов. Потому что было много возрастных зрителей, которые получили то, чего в этот момент на рынке не было. Есть гламурные комедии, фильмы-аттракционы, но такой истории...

Даниил Дондурей. Есть модные этнические комедии – все эти «Наша Russia» и все это с Галустяном и Светлаковым.

Жора Крыжовников. Но «Наша Russia» рядом с комедией узнавания. Почти рядом.

Даниил Дондурей. Но в языке, в типах, в чужой социальной среде. Это все-таки предмет не жизни, а этнического стёба.

«Горько!», режиссер Жора Крыжовников

Жора Крыжовников. Возможно. Но само телевизионное скетч-шоу – это комедия узнавания, там мы впервые узнали о том, к примеру, как говорят таджики. Они же действительно так смешно разговаривают. Поэтому «Наша Russia» в данном случае проект, на который мы отчасти тоже ориентировались.

Даниил Дондурей. Ваш совсем не такой. В «Горько!» другой контент смеха. Зритель счастлив увидеть тетю Маню, Витьку, с которыми он только что расстался, эту тещу, свекра, афганцев, знакомых гламурных или хамских типов с их неистребимыми советскими повадками. У вас в фильме целый ряд не только точнейших социальных ролей, но и социальных масок. Люди так рады с вашей помощью с этим миром вновь повидаться, потому что в телеке – основном источнике своей духовной жизни – с достоверностью не встречаются. Там, в сериалах, такой мир фальшаков, мифологических подстав, чужих им коллизий, как, впрочем, и в авторском кино, отторгаемом по эстетике, что «Горько!» воспринимается как родное.

Жора Крыжовников. Правил, думаю, не существует, но есть простейшие рекомендации, которые я получил от моего мастера. Потому что, если их разбирать, вроде бы ничего такого сложного нет, но следовать им непросто. Одно из них – нельзя играть глупее себя, нельзя играть дурака. Я сейчас говорю про то, что человек видит на экране.

Даниил Дондурей. Вы думаете, что зритель – чуткое существо?

Жора Крыжовников. Зритель – мегачуткий.

Даниил Дондурей. Каким бы его уровень ни был?

Жора Крыжовников. Да, потому что зритель регистрирует правду в кино своим подсознанием. Подсознание сильнее любого сознания. Подсознание простой пермской женщины сильнее моего сознания, напичканного кинообразцами.

Даниил Дондурей. Какой бы уровень образования, IQ у нее ни был?

Жора Крыжовников. Образование развивает вкус, умение работать с информацией, контекстами. Но если мы выстроим сто человек и покажем им десять артистов, окажется, что подавляющее большинство выберет одних и тех же. Они им покажутся интересными, правильными, смелыми.

Даниил Дондурей. Что за этим стоит, за этим умением, навыком, чутьем, «животом»? Какая-то адекватность жизни?

Жора Крыжовников. Природа. Видимо, мы так созданы.

Даниил Дондурей. Вот у меня есть гипотеза, что российские люди ужасно сложные и креативные независимо от того, что могут быть бездельниками, мошенниками, халявщиками. Но у них есть какой-то огромный ресурс сложного навыка жизни в России, тех специальных навыков, которые требуют ума, способности что-то чувствовать, разбираться, не совершать ошибок, обходить опасности. Такой вот русский зритель, он, даже не зритель, а именно человек, особенный, с природным, закодированным чувством и навыком адекватности.

Жора Крыжовников. В сельской местности твой функционал как работника интересует меньше, чем твои человеческие качества. Трактористу может перерубить ноги, но он не перестанет быть для всех тем самым Васькой, отношение не поменяется из-за того, что с Васькой случится несчастье. Мы живем в городе, в котором, если в силу каких-то обстоятельств я, например, не смогу больше снимать, я стану лузером, стану для всех другим. Плюс у нас примат коллектива над «я», над частным, индивидуалистов же не любят, почему Бродского выслали?

Даниил Дондурей. Чувствовали – он чужой.

Жора Крыжовников. Да, потому что настолько яркая индивидуальность, что это просто всем было неудобно.

Даниил Дондурей. В фильме потрясающе представлена узнаваемость той жизни, которую мы тысячу раз видели и знаем. Смешной вопрос: занимались ли вы изучением ритуала свадеб? На экране ведь такое количество деталей, нюансов, как будто вы годами работали постановщиком свадеб, восемь сестер выдавали замуж. Мне понятно, что, пусти вас в проблематику разливки стали, через несколько месяцев вы будете учить сталеваров.

Жора Крыжовников. Да нет, я на свадьбах не бывал.

Даниил Дондурей. Значит, у вас есть способность адекватно считывать реальность – я ведь вам верю, я узнаю эту жизнь, этих людей, их мотивы, способы общения, то, какими они бывают пьяными и наглыми, обидчивыми и счастливыми.

Жора Крыжовников. Отвечу нагло: и по капле воды можно представить Ниагарский водопад. Многое высмотрел в YouTube. И самое главное: я вырос в городе Сарове, в Нижегородской области. Для меня неким камертоном того, что должно происходить в фильме, стало воспоминание о Пасхе. Я помню это ощущение безумного веселья: сначала мы непременно ходили на кладбище, помню, там человек играл на гармони, а женщина весело пела, вот они сидели около какой-то могилы. Особый тип радости жизни. На уровне ощущений. У нас дома собралась потом вся родня. Пришел один человек, например, и сел под стол, просидел там часов пять, потом встал и ушел. Вот это та самая русская Пасха, она в принципе в себя вобрала все свадьбы.

Даниил Дондурей. С вышивкой, со счастьем, доброжелательством, с верой.

Жора Крыжовников. Я так и не успел походить на реальные свадьбы, но собирал информацию о предмете, как любой режиссер ее собирает. У меня все равно был внутри собственный опыт, который действовал, как камертон.

Даниил Дондурей. Я думаю, что у вас лучшее появление Сергея Светлакова в кино. Получилось соединение русского характера – этакого простака да еще с публичной ломкой звездности. Зрители такое только приветствуют. Вы продемонстрировали персональную уникальность всех героев. Эта социальная уникальность включает любые комплексы, представления. Тут и жених со своими предубеждениями, все родители, городской чиновник рядом с какой-нибудь

репликой охранника или афганца. Вы же не социолог, откуда вы это всё знаете? Расписали каждый социальный портрет, его особенности, стереотипы, замашки. Вы что, работали с детства батраком, прошли все уровни социальных лестниц?

Жора Крыжовников. Мы вместе с Лёшей Казаковым, моим соавтором, написали семь вариантов сценария.

Даниил Дондурей. Но откуда вы это всё знаете?

Жора Крыжовников. У всякого свой вкус – один любит арбуз, другой свиной хрящик.

Даниил Дондурей. Не ответ.

Жора Крыжовников. Сейчас я вам объясню. Мне нравится рассказывать о людях, имея в виду их социальную подоплеку. Потому что… Например, в театре до XX века главным сценическим элементом был костюм. Труппа Шекспира получала костюмы фактически от двора; когда говорили, что выходит король, выходил человек в костюме короля. И зритель знал, что это король. Для меня это было своеобразным открытием. Потому что мы считываем гораздо больше информации подсознательно: одежда, поведение, слова, шутки, музыка – есть код, который человек излучает. Как только мы ему клеем бакенбарды, даем трость, надеваем костюм, мы тем самым скрываем часть информации, и через это гораздо сложнее на самом деле донести историю. Или она должна лежать в других плоскостях.

Даниил Дондурей. Когда вы рассказываете о людях, вы все время замечаете их социальные черты, обращаете внимание на эти социальные черточки, особенности?

Жора Крыжовников. Более того, мне кажется, что это своеобразный режиссерский тренинг. Наверняка есть другие типы режиссуры, но я работаю так.

Даниил Дондурей. Расскажите о себе. Сначала учились у Захарова, а что потом делали?

Жора Крыжовников. Потом я попал на телевидение, где освоил монтаж. Плюс параллельно занимался историей кино, самостоятельно изучал. Поступил во ВГИК на продюсерский, полгода проучился, опять вернулся на телевидение. Понял, что мне надо снимать короткометражки, там тоже пространство свободы, как и в документальном кино. Сделал «Проклятие» с Тимофеем Трибунцевым в главной роли, псевдодокументальную историю про артиста, а «Базелевс» в этот момент искал кого-то, кто псевдодокументальную историю от лица свадебного оператора расскажет.

Даниил Дондурей. Подождите, а что вы на телевидении еще сделали?

Жора Крыжовников. В основном музыкально-развлекательные истории.

Даниил Дондурей. Даже сериалы там не снимали?

Жора Крыжовников. Вот сейчас третий сезон «Кухни» снял, а еще какие-то скетч-комы, «Большую разницу». Ничего интересного. Я страдал, если честно, потому что то, что я делал в комедийном жанре на телевидении, не понимал… Им смешно, а мне нет…

Даниил Дондурей. Так, подождите, но ваш фильм говорит о том, что вы прирожденный комедиограф: видите специфику появления смеха как универсального и очень гуманистического способа существования – способа эмоционального освоения жизни.

Жора Крыжовников. Я никогда не думал о том, что то, что я буду делать, станет объектом внимания журнала «Искусство кино». Мне казалось, что если

«Горько!»

стремишься к зрителю, то не будешь интересен Плахову, Долину, Дондурею… Меня очень удивило, когда пошла реакция, я просто не знал, что думать.

Даниил Дондурей. Но, надеюсь, вы были счастливы, а не огорчены.

Жора Крыжовников. Я был ужасно удивлен.

Даниил Дондурей. Я встретился с разными оценками вашего фильма. Одни говорили: вот до чего докатилась наша комедия, ощущение какой-то гадости, бытовизма, полного отсутствия художественных измерений. Другие: шел в кино с предубеждением и вдруг вижу – очень непростой фильм. При этом понимаю, что западные отборщики ничего в нем не поймут, потому что этот язык не понимают. Это соединение русской коммерции с закодированным артхаусом. Редкий опыт.

Вам удалось разломать даже жанр комедии, насытить его размышлениями про тайные коды жизни в России, про местный характер, про то, могут ли здесь люди быть счастливыми, человечными. За этой комедией стоит такая подкупившая нас тоска, соединение ужаса, счастья и праздника. За предлагаемыми обстоятельствами избранного жанра, сюжета, развития всех линий, актерских, пластических задач и многого другого есть собственный взгляд на российскую реальность. Желание разобраться во всем этом, потому что иначе художественное измерение не возникает. Я и жалел, что отборщики вас потому не возьмут, что просто не смогут считать все это. Поскольку многое тут отформатировано как массовый жанр, стереотип русского кино. А вы, как оказалось, за пределами стереотипа. Вы можете так же смешно рассказать о похоронах, как трагично рассказали о свадьбе.

Жора Крыжовников. Вторая часть у нас про похороны. Посмотрим, получится ли, не знаю… Многое определяется еще и тем, как это смонтировано. Годар первый использовал jumpcut[1], то есть такую очевидную для зрителя склейку. Главное мое профессиональное впечатление за жизнь – это «Танцующая в темноте», после просмотра которой у меня была натуральная истерика. В кинотеатре я как-то сдерживался, сзади сидели люди, которые смеялись, и мне не хотелось показывать свои чувства. Я все сдерживался, сдерживался… Потом дошел до института, зашел в гримерку, и мои сокурсники подумали, что у меня кто-то умер.

1. Jumpcut – склейка двух одинаковых по крупности кадров, что дает ощущение скачка, прыжка. В классическом монтаже такая склейка считается неприемлемой, ошибочной. – *Прим. ред.*

Даниил Дондурей. Смотрите, но это ведь ловушка для вас. Сами вы говорите о том, что для вас очень важен человек, зритель, его нутро, его реакции. А все примеры, за исключением Данелия и Захарова, – из Годара, фон Триера… Из артхауса. При этом тема вашего кино доступна для большинства аудитории. А фильмы ваших кумиров требуют огромной эстетической подготовленности. Как решить это противоречие?

Жора Крыжовников. Очень просто. У меня есть и другая группа кумиров. Мне нравится их чувство юмора, а еще особый тип хулиганства. За всем этим скрывается человек, который умеет смеяться – и над собой в том числе.

Даниил Дондурей. Такой художник умеет и плакать.

Жора Крыжовников. Он просто ближе мне. Я не хочу искать какую-то объективную истину, но если человек не шутит, у меня ощущение, что с ним что-то не так. Есть, конечно, вторая и третья группы моих любимцев – их зовут Рауль Уолш, Джон Форд, Альфред Хичкок, которых я бесконечно смотрю, обожаю, особенно американское кино 30–50-х годов. Истории про взрослых людей. Без нынешней бесконечной тяги к пубертату. Мне сейчас приходят предложения – открываю сценарий… Герою восемнадцать лет… Но мне и в мои восемнадцать лет сверстники были не очень интересны. Понятно, что есть исключения, но тем не менее американское кино того времени заходило на темную сторону человека и было, безусловно, правдивее и реалистичнее, чем соцреализм. «Сокровища Сьерра Мадре», «Риф Ларго», «Моя дорогая Клементина», «Белая горячка», «Там, где кончается асфальт», «Потерянный уик-энд»… Это кино и есть зона моего вдохновения.

Даниил Дондурей. У вас отличный кастинг. Расскажите про это. Мастерства актеров не видишь, и это тоже, видимо, какой-то квазидокументалистский ход.

Жора Крыжовников. Меня не особенно любят кастинг-директора.

Даниил Дондурей. Вы всё делаете сами.

Жора Крыжовников. Просто потому, что я очень долго ищу. У меня простой критерий: человек должен быть мне интересен. Первый тур – просто разговариваю с артистом, чтобы он мне рассказал о том о сем, о театре, что хочет играть. Только после этого начинаю его пробовать. У актера должно быть человеческое содержание, а умения в принципе связаны с тем, чтобы удивить. Большинство артистов в «Горько!» давали мне больше, чем я им. Моя заслуга лишь в том, что я их выбрал, расставил, дал им текст, немножко там где-то что-то предложил.

Даниил Дондурей. Это все московские актеры?

Жора Крыжовников. Да, они просто никогда не играли заметные роли. Сейчас понятно, что есть один артист, который сыграет всё, пока его не отожмут окончательно. Он будет и хоккеистом, и трактористом, и миллионером… Потому что тем, кто его утверждает, не важно, как он играет, понимаете? То же самое происходит у нас из-за того, что телевидение гораздо более индустриальная машина, именно оно сегодня производит звезд. Отлепиться от сериалов, от этой липкой субстанции и пойти делать что-то другое – сложно.

Даниил Дондурей. Воля режиссера. Тимур Бекмамбетов вас не терзал?

Жора Крыжовников. Да нет, он человек, который ищет.

Даниил Дондурей. Я-то уверен, что он выдающийся продюсер.

Жора Крыжовников. Да, получилось так, что он мне доверял, подталкивал даже к каким-то более радикальным вещам. Потому что раз уж его студия решилась на эксперимент, ему хотелось…

Даниил Дондурей. Ваши актеры импровизировали, к чему-то вас склоняли? Казалось бы, они не очень известные. При этом мы видим их точность, разнообразные умения, знание коллизий, отношений – в мельчайших деталях, в том, как герои смотрят, как реагируют…

Жора Крыжовников. У нас были специально запланированные зоны: я еще на читке сказал, что вот здесь будем импровизировать. Например, первое интервью молодоженов. У меня был в связи с этим очень смешной случай: приехал на съемки сценарист, Лёша Казаков, подходит к двери квартиры, а администратор ему говорит: «Тихо, идет дубль, я сейчас вас пущу». Проходит пять минут, пятнадцать, Лёша говорит: «Уже закончилось, не может дубль идти так долго». «Нет, – ему отвечают, – дубль еще идет». В итоге у нас был двадцатиминутный дубль, когда было всего четыре фразы написано заранее: «Я когда его встретила, думала, что гей». – «Я работаю в газовой отрасли, но я не газовик» и еще какие-то две. Актеры вокруг этого просто импровизировали, уходили, возвращались. Такая вот запланированная зона. Еще одна запланированная импровизация – танец двух наших страстных влюбленных, хипаря и Ксюхи. Все, что там происходило, они делали сами.

Даниил Дондурей. У вас есть своя постоянная группа?

Жора Крыжовников. Главное, что у меня есть режиссер монтажа Александр Верхоляк. Мы с ним сделали «Проклятие» и разработали такое понятие, как мы сами его называем, «метадубль».

Даниил Дондурей. Расскажите про это.

Жора Крыжовников. То, что делает фон Триер, только мы это используем в комедии, а он в драме. История такая: мы играем одно и то же, делаем порядка восьми дублей в разных мизансценах. Потом собираем дубль, которого не существовало, реплика начинается во втором, продолжается в пятом, причем все склейки для зрителя очевидны. Потом одно и то же действие, собранное из трех разных дублей (оно чуть-чуть разное), монтируем подряд – чтобы показать все варианты, которые там, внутри этого действия, происходили. Получается, что зритель видит все возможные решения сцены. Герой в ответ на реплику и смеется, и плачет, и уходит, и не двигается с места.

Фон Триер делает подобное. Я увидел все это у него. Снимаем очень быстро, мы смонтировали «Горько!» практически параллельно со съемками. Саша Верхоляк собирал, я на выходных смотрел, что-то мы потом убирали, расслабляли…

Даниил Дондурей. Теперь финал разговора. Расскажите о мюзиклах.

Жора Крыжовников. Я очень хочу снять народный караоке-мюзикл, чтобы зритель имел возможность подпевать в зале своим любимым песням. Это будет очень простая народная история про человека, который не понимает, жениться ему или нет. Он сотрудник ДПС, у которого есть и какие-то мечты, и девушка вроде есть, а он все ждет, что сейчас что-то с ним невероятное случится: приедет печь, выскочит щука – и судьба изменится. Это не фэнтези. Просто так думает русский человек, он же ждет, что завтра выиграет в лото миллион долларов. И уже распределил все эти деньги. Ждет чуда, которое с ним наверняка произойдет. А заодно поможет понять, чего же он хочет на самом деле и что с ним сейчас происходит. Такая вот история. Мне бы хотелось сделать такую комедию, где рядом где-то были бы слезы, где-то смех, а кульминация по возможности была бы драматической. ◆

Корнелиу Порумбою:

«МНЕ НРАВИТСЯ РАСТЯГИВАТЬ МОМЕНТЫ СОМНЕНИЙ»

Беседу ведет Маркус Роте

Корнелиу Порумбою на Берлинале-2013 в программе «Форум» показал свой первый опыт работы с документом — «Вторую игру»[1]. Однако еще не иссяк критический интерес к его предыдущей игровой ленте «Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм» (2013). Ниже мы публикуем интервью с Корнелиу Порумбою об этом фильме.

Маркус Роте. Как возник замысел фильма «Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм»?

Корнелиу Порумбою. Я как раз писал сценарий картины, когда в правительстве рассматривался законопроект, принятие которого изменило бы систему финансирования кино в Румынии. Согласно новым правилам, чтобы получить грант, режиссеру теперь нужно было представить гораздо более подробный вариант сценария, чем прежде. Я был против этого закона, но в связи с ним вспомнил годы своего обучения. В то время я был ограничен возможностями 35-*мм* пленки, нужно было тщательно планировать каждый кадр. Но благодаря таким ограничениям и сложностям я полюбил репетиции и научился снимать

1. См.: Абдуллаева З. Победителей нет. – «Искусство кино», 2014, № 3.

длинные сцены одним планом. В новой картине я хотел рассказать о рождении фильма и возникающих на его пути препятствиях.

Маркус Роте. В основе фильма ваш личный опыт?

Корнелиу Порумбою. Скорее кошмары других людей. Источником вдохновения для меня послужила история, произошедшая с моим другом-режиссером. Десять лет назад он начал снимать фильм, вложив в производство все свои средства, а потом, отсняв половину, был вынужден прервать работу. Меня увлекла идея бесконечных съемок. Я хотел понаблюдать именно за режиссером, показать, как мы работаем, какие методы используем, проследить за тем, как реализуется кинопроект. В общем, раскрыть закулисную сторону кинопроцесса.

Маркус Роте. Чем больше всего заинтересовала вас идея показать кинематографиста, переживающего кризис?

Корнелиу Порумбою. Режиссер чувствует себя неважно. Он сам «накручивает» себя; его преследует страх – возможно, иррациональный – перед некоей скрытой болезнью. Выясняется, что у него язва; мысли об этом недуге перерастают в одержимость. Режиссер перестает общаться с людьми, замыкается в себе. Он во что бы то ни стало хочет доказать, что его болезнь реальна, делает видеоэндоскопию. Эти изображения для него что-то очень личное, интимное, отчетливо контрастирующее с «масштабным» политическим фильмом, который он снимает.

Маркус Роте. Можно ли сказать, что этот режиссер для вас – воплощение идеи реалистического кино?

Корнелиу Порумбою. Да, поскольку он одержим стремлением быть объективным в своей работе; тут можно вспомнить зеркало, о котором говорит Стендаль в своей теории: «Роман – это зеркало, с которым идешь по большой дороге. В нем отражаются то лазурное небо, то грязные лужи под ногами». Но мы понимаем, что внутри режиссера произошел какой-то надлом; может, подорвана его уверенность в себе или убежденность в своих взглядах.

Маркус Роте. Какова здесь роль сомнений? Ваш фильм о нерешительности?

Корнелиу Порумбою. Да, проблема именно в этом: режиссер не может принять решение. Мне нравится рассматривать конкретный отрезок времени, своего рода «временну́ю яму»… Мои фильмы нельзя назвать яркими, эффектными, в них нет каких-то откровений; мне нравится исследовать и показывать, казалось бы, незначительные, мелкие моменты в жизни, которые в итоге приводят к серьезным переменам. В данном случае я решил погрузиться в съемочный процесс, исследовать его как своего рода микроорганизм. Фильм оживает, развивается благодаря деталям, размышлениям… Режиссером овладевает безумие, но его действия и его сомнения дают нам цельное представление одновременно о его теле, о его жизни, о городе, где он живет.

Маркус Роте. Это отличительная черта вашего кино – отказ от классической манеры повествования, исследование профессии кинематографиста с разных точек зрения?

Корнелиу Порумбою. Я решил рассказать довольно абстрактную историю, но мне нравится и ее трагикомический аспект: он некоторым образом отражает абсурдность моей профессии. Возлагая на проект большие надежды, все же важно осознавать нелепую сторону кинопроцесса. Кино – особый ракурс, способ восприятия. Для меня было важнее рассказать не историю как таковую, а рассмотреть то, что скрыто, что остается за кадром, показать долгие перерывы, бесконечное ожидание.

Думаю, все мои картины о некоем переходном состоянии. Герои фильма «12:08 к востоку от Бухареста» зависли между прошлым и настоящим. Протагонист картины «Полицейский, прилагательное» разрывается между карьерными соображениями, законом, который он должен привести в исполнение, и собственными убеждениями и желаниями.

Маркус Роте. И все-таки нам не удается близко познакомиться с героем «Метаболизма»: мы ничего не узнаём о его жизни.

Корнелиу Порумбою. Его характеризуют скорее не его собственные действия, а ситуации и диалоги, в которых он участвует. Позднее мы понимаем, что он пребывает в крайне напряженном состоянии, разрывается между своим фильмом и отношениями с актрисой, между кинематографическими амбициями и реальной жизнью, между восточной и западной кухней. Его пораженное болезнью тело становится элементом некоего другого огромного тела – окружающего его мира. Этот персонаж не стремится быть героем.

Маркус Роте. Как формируются ваши собственные взаимоотношения с реальностью?

Корнелиу Порумбою. Мне не близка идея фильма, в основе которого незаурядные персонажи в необычных обстоятельствах. Я уже сказал, что все мои картины – истории о людях в переходных ситуациях. Мне интересно по-разному обыгрывать их состояние, исследовать чувство бессилия, неудовлетворенности. В картине «Полицейский, прилагательное», которую можно воспринимать как триллер, зритель ожидает увидеть определенную развязку, характерную для кино этого жанра, но все заканчивается дискуссией, а не какой-то эффектной сценой в духе классических боевиков.

Маркус Роте. Кризис героя «Метаболизма» усугубляется вполне реальным событием: у режиссера и его актрисы завязывается роман…

Корнелиу Порумбою. Мне было интересно проследить взаимосвязи между профессиональной и личной жизнью героев – вплоть до финальной сцены фильма. Я описываю конкретный день, период сомнений, когда режиссер начинает сбиваться с пути, теряет ориентиры. Он хочет сделать роль Алины более заметной, сняв ее обнаженной в откровенной сцене, но в итоге передумывает. Мне нравится растягивать моменты сомнений, изучать это состояние нерешительности в рамках конкретного съемочного дня.

Маркус Роте. Поэтому сцены репетиций выглядят слегка комичными?

Корнелиу Порумбою. Мне кажется забавным взглянуть со стороны на бесконечные репетиции. Мы видим, как перед началом съемок режиссер и актриса без устали повторяют одни и те же движения и жесты, и в конце концов вся эта ситуация становится смешной, нелепой.

Маркус Роте. Как вы нашли актера на роль режиссера, который в какой-то мере является вашим альтер эго?

Корнелиу Порумбою. Я знаком с Богданом Думитраче уже лет десять, он пробовался на роли в нескольких моих фильмах. Я знал, что он настоящий интеллектуал. Изначально я писал сценарий в расчете на актера, который был слишком похож на меня самого. К счастью, Богдан привнес в образ другие интересные оттенки: изменчивость, утонченность, разлад между разумом и телом – благодаря ему образ героя стал гораздо более насыщенным, выпуклым.

Маркус Роте. Расскажите об актрисе, сыгравшей Алину.

Корнелиу Порумбою. Диана Аврамут – театральная актриса и танцовщица. Она два года прожила во Франции, поэтому легко вжилась в образ артистки,

«Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм»

мечтающей поехать во Францию и играть там в театре. Это ее дебют в полнометражном кино (как и ее героини в фильме), так что ее стремление постоянно получать одобрение Пауля выглядит абсолютно естественным.

Маркус Роте. Как вы работали с актерами на площадке?

Корнелиу Порумбою. В этой картине я попытался немного изменить мой метод работы. Прежде я всегда четко прорабатывал мельчайшие детали сценария, диалогов. В этот раз я старался дать артистам больше свободы. Мы много репетировали, и я часто вносил изменения в сценарий. Я возлагал на актеров большие надежды.

Маркус Роте. Как объяснить довольно таинственное название фильма?

Корнелиу Порумбою. Мой фильм о вакууме, об отсутствии чего-то важного, что ускользает. В моем восприятии фраза «Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм» описывает состояние постоянной неопределенности, подвешенности, промежуточности, вечного поиска. При этом в фильме нет ни одного изображения, хоть как-то иллюстрирующего это название. Отсутствие конкретных референций делает картину более абстрактной, а также более абсурдной.

Маркус Роте. Почему вы снимали сцены только длинными планами?

Корнелиу Порумбою. Мне интересно уловить посредством непрерывных планов некую объективность, особого рода энергию, возникающую между актерами. Я стремлюсь показать взаимоотношения между телами, не фокусируясь исключительно на диалоге. Не хочу, чтобы монтаж сильно влиял на восприятие фильма, становился для зрителя «путеводной нитью». Идея в том, чтобы показать ход времени, приблизиться к реальному времени. Снимая непрерывным планом, я могу как бы отстраниться от сцены, работать с «сырым» материалом.

Маркус Роте. Вы сосредоточили внимание на сложных отношениях между режиссером и актрисой, однако ни разу не показали их в моменты близости. Почему откровенная сцена остается за закрытой дверью?

Корнелиу Порумбою. Сначала я снял эту сцену через открытую дверь, но потом решил, что такая откровенность будет неуместна. Подобная сцена сместила бы центр тяжести всего фильма, она привлекла бы слишком большое внимание. Так что в финальной версии фильма зритель просто слышит, что происходит за дверью.

Маркус Роте. Камера в фильме статична, за исключением моментов, когда мы видим процесс видеоэндоскопии. Почему вы решили представить зрителю такой грубый материал? Вам нравятся резкие перепады настроения?

Корнелиу Порумбою. Эти кадры сняты цифровой камерой, это другая точка зрения, иной и необходимый способ создания образов. Да, кадры неприятны, тревожат зрителя, они контрастируют с остальными сценами, снятыми на 35-*мм* пленку. Зритель чувствует, что вступает на новую, неизведанную территорию. В моем представлении кино изобилует пробелами, позволяющими нам воссоздать путь того или иного персонажа.

Маркус Роте. Концепция «фильма в фильме» отсылает нас к кинематографу Трюффо, Феллини, Годара… Какие еще ассоциации вы можете назвать?

Корнелиу Порумбою. Я смотрел много фильмов Хон Сан Су, хотя не могу сказать, что в данном случае ориентировался на его работы. Я люблю кино о кино; мне нравится видеть актеров и группу перед съемками или во время перерывов. Меня вдохновляет эта атмосфера. Конечно, я видел «8½» Феллини, но мой фильм иной – он скорее ближе к «Фотоувеличению» Антониони: это своего рода рассматривание микроскопических деталей съемочного процесса. Меня также вдохновила картина Годара «Презрение» – сцены, где мы видим героев Брижит Бардо и Мишеля Пикколи в квартире. Но еще больше меня воодушевила картина «Эд Вуд». Тим Бёртон потрясающе показывает страсть и абсурдность, присущие кинопроцессу.

Маркус Роте. Отражается ли влияние других авторов в вашем кино?

Корнелиу Порумбою. Иногда мне нравятся легкость, жестокость и поэзия в режиссуре и диалогах у Эрика Ромера. Мне также близка та вселенная, что создает в своих работах Хон Сан Су. Творчество этих мастеров отчасти сформировало мой культурный бэкграунд. Я румынский режиссер, так что нахожусь где-то между Западом и Востоком. В Румынии до сих пор актуален вопрос идентичности.

Маркус Роте. Актриса, героиня вашего фильма, сопротивляется указаниям режиссера, стремясь найти смысл самостоятельно. Вас самого можно назвать терпеливым режиссером?

Корнелиу Порумбою. Режиссер никогда не может дать своим актерам полную свободу. Это невозможно! Но в данном случае актриса хочет взять ситуацию под свой контроль, поскольку режиссер лишь представляет ее в сцене обнаженной, но при этом не дает никаких четких указаний.

Маркус Роте. Создается впечатление, что ваш режиссер живет исключительно ради работы. Вы как кинематографист тоже полностью посвящаете себя своим проектам?

Корнелиу Порумбою. Прежде было именно так. Во время съемок моей первой картины я ни разу не смеялся. Сейчас я отношусь к работе немного легче. Я очень люблю работать, но я также понял, что на свете есть вещи поважнее кино.

Маркус Роте. Вы узнаете себя в этом персонаже?

Корнелиу Порумбою. К счастью, у меня никогда не было подобных съемочных дней! ◆

Пресс-релиз фильма для кинофестиваля в Локарно (2013)

Перевод с английского Елены Паисовой

Даррен Аронофски, Андрей Плахов

«МЫ ВНАЕМ, ЧТО ТОП ГРЯДЕТ»

КАННЫ cus, sum eum quatio quam nosant ventisquost volest quam dollenditiis

Жизнь Адель. Части I и II
La vie d'Adele
Автор сценария Абделатиф Кешиш, по комиксу Жюли Маро
Режиссер Абделатиф Кешиш
Оператор Софиан Эль Фани
В ролях: Леа Сейду
Адель Экзархопулос
Франция. 2013

1.
Поэма «Голубь»
Вас было в мире. Смеющаяся толпа оставила глупца и его наполненный животными ковчег, когда начался дождь. Это было безнадежно. Человеку не было дозволено взять злую толпу с собой, но было разрешено забрать свою добрую семью. Дождь продолжился всю ночь, и вопли наполнили воздух. Ковчег был спущен на воду. Пока голубь не вернулся с ветвью, зло все еще существовало. Когда радуга прошла сквозь облака, смиренный человек и его семья поняли, что это означает. Животные со своими детьми разбежались свободно по земле. Туман разошелся, и засияло солнце. В воздухе был мир, скоро он проник и в сердца людей.
Он знал, что от зла нельзя спрятаться, так как зло и войну нельзя уничтожить, но также нельзя было уничтожить и мир. Зло сложно остановить, и мир сложно начать, но радуга и голубь всегда будут жить в каждом человеческом сердце.

— Вы помните, когда вы в первый раз услышали историю о Ное?

Даррен Аронофски. Когда мне было тринадцать, я написал о нем поэму[1]. И до сих пор помню ощущение страха, ужаса, которое у меня всегда возникало, когда я слушал эту историю. Я думал: «А если бы я не был достойным человеком и не попал в ковчег?» Я понял, что во всех нас есть греховность.

Когда историю Ноя рассказывают детям, ее преподносят как историю о хорошем человеке и его семье. Обычно не говорят о двойственности первородного греха. Я думаю, что завораживающая часть истории – содержащееся в ней противоречие: все мы – наследники первородного греха. Ясно, что даже если вы согласны с тем, что Ной абсолютный праведник (на самом деле это не так, он добродетельный, что не означает добрый в теологическом смысле; добродетель – это умение найти баланс между справедливостью и милосердием), то почему в следующей истории (в Библии) о Вавилоне происходит новый акт разрушения мира? Для чего это? Какова была причина?

Для меня это самая впечатляющая часть. Это был урок. И поэзия, рисующая образы того, как всем нам был дан еще один шанс. Даже несмотря на грехи, на то, что Божья воля оправдана, Он находит сострадание. Это наказание за то, что ты делаешь, но мы унаследовали этот второй шанс. Как мы им распорядимся?

— Ваш подход к истории и к Ною поднимает такой мрачный вопрос: что это за Бог, если он может так поступить?

Даррен Аронофски. Мы построили весь фильм вокруг этого вопроса. Момент, когда «раскаялся Господь, что создал человека на земле, и воскорбел в сердце Своем», для меня самый драматичный момент во всей истории. Только подумайте: это четвертая история в Библии. Вы прошли от сотворения к первородному греху, к первому убийству и потом «перепрыгиваете» к моменту, когда все совершенно перемешалось. Мир стал безнравствен. Безнравственность во всех наших мыслях. Насилие против человека и против планеты. И это было так скверно, что Он решил разрушить всё, уничтожить свое создание. Мы дали образу Ноя это развитие, рефлексию, понимание: он

←
Даррен Аронофски и Рассел Кроу на пиках фильма «Ной»

осознает, что натворил человек, он хочет справедливости и с течением фильма учится состраданию. Думаю, Фома Аквинский так и понимал праведность – как баланс между справедливостью и милосердием.

Мы с Ари Ханделом, моим соавтором, рассуждали как родители: если ты слишком требователен к ребенку, ты разрушишь его своей строгостью, но если слишком мягок – можешь его испортить. Найти этот баланс и есть задача хорошего родителя. Нам было интересно проследить эту эволюцию образа героя.

— Может быть, это и делает Ноя праведником: он отражает в каком-то смысле то, что происходит и в Божием сердце?

Даррен Аронофски. Конечно. Можно посмотреть и с этой стороны. Потому что Ной ведь просто делает то, что ему говорит Бог. И мы понимаем: они были эмоционально связаны. Что отыгрывается в конце истории, когда Ной начинает пить. Это важная вещь, об этом не говорят в католической школе, верно? Что нам с этим делать? Как объяснить? Для меня было очевидно: то, что герой запил, связано с чувством вины – вины выжившего. Или с бременем любой другой вины.

Начать так пить – не просто напиться, а настолько, чтобы забыть о своей наготе, рассориться со своими детьми и проклясть их... Кстати, это ведь еще и первое упоминание вина в Библии, что невероятно важно как подсказка к пониманию всей истории.

— Вы и Ари Хандел потратили много времени на исследования библейских текстов. Кажется, в молодости вы посещали еврейский университет ортодоксального иудаизма?

Даррен Аронофски. Это старая новость из Википедии. На самом деле я провел там два дня, когда много лет назад был в Израиле, – просто потому, что у них была свободная комната. Отсюда пошел слух, что я был студентом. Совсем нет. Я учился в обычной школе в Бруклине и получил самое элементарное еврейское образование, скорее общекультурное. Таким, какой я есть, меня сделали Бруклин и Нью-Йорк.

— А библейские и теологические исследования, предпринятые для фильма?

Даррен Аронофски. Гораздо интереснее смотреть на эту историю не только как на библейскую, но и как на мифологическую. Тогда можно избежать споров о правдоподобии и буквальности. Когда вы рассуждаете об Икаре, вы не говорите о перьях и воске, о том, как крылья прикреплялись к телу, о том, как это возможно с физической точки зрения. Нет. Вы говорите о том, как высоко он взлетел, преисполненный гордыни, и как она уничтожила его. Вот послание, в котором есть сила. Но когда вы говорите о мире до Всемирного потопа, когда люди жили тысячи и сотни лет, когда не было радуги, когда гиганты и ангелы гуляли по планете, когда мир был создан за семь дней, когда люди обнажались без стыда, – вы говорите о вселенной, где реализм невозможен. Вы входите в мир фантастики. Левиафаны в морях. Это совершенно другое понимание мира, и это нормально. Это не опасно.

Неверующие говорят: «Нельзя взять каждой твари по паре со всего мира, они никогда не поместятся в ковчег. Это невозможно». Но это как раз неверный довод, понимаете? А есть другие: «Это возможно силой и милостью Бога». Если посмотришь на эту историю как на миф, на легенду, на поэзию, тогда сможешь понять, кто ты и каков твой мир.

Я думаю, что после потопа и после Вавилонской истории Библия стала более историчной. И что сюжет про Авраама – уже история, и что история Моисея – это, в общем-то, свидетельство о восстании рабов. И, конечно, Иисус жил уже в недавней истории.

— Не быть дословным не значит умалять силу библейской истории…

Даррен Аронофски. Конечно. Она вдохновляет всю историю. Если вы делаете фильм про Одиссея, вы же не вырезаете Циклопа только потому, что он не существует. Он один из самых интересных персонажей. Как его напоить и ослепить… Там есть идеи, которые что-то значат и заставляют рассказывать этот сюжет снова и снова. Сила в том, чтобы превратить сюжет в миф, в легенду.

— Но и «документальное» кино вы не собирались делать.

Даррен Аронофски. Это и невозможно. Невозможно ведь представить, что это были за времена. Важно, что вы ничему не противоречите, вникаете в каждое слово, в каждую фразу и пытаетесь понять самую суть, вдохновиться и превратить всё в образ-квинтэссенцию. Это и есть цель.

Я, разумеется, не хочу сравнивать себя с Микеланджело, я боготворю его, но – вы смотрите на Сикстинскую капеллу, когда их пальцы почти соприкасаются в момент творения… А ведь в Библии это описано совсем не так. Там не было этого момента, когда пальцы соприкасаются, как в «Инопланетянине». Но Микеланджело так решил это изобразить.

Мы рассматриваем произведения искусства, посвященные теме Ноева ковчега, изучаем тысячелетнее религиозное искусство в храмах – там нет адекватного изображения ковчега с правильными пропорциями, как это описано в Бытии. А ведь это один из самых точных моментов, цифры очень важны для истории, поэтому они там есть. И это не такая уж сложная проблема – изобразить ковчег в согласии с пропорциями. Триста лет назад людям уже были понятны принципы построения. Даже две тысячи лет назад они были понятны, и все равно ковчег рисуют, как лодку.

— Это потому что Библия – живой документ.

Даррен Аронофски. Она и должна быть таковым.

— Как долго вы разрабатывали эту идею? Годы? Вы начали в тринадцать лет и так и продолжали?

Даррен Аронофски. Моя старая поэма… да, мы недавно ее нашли. Случайно. Мой сын интересовался бейсболом и бейсбольными карточками. И я подумал, что где-то они у меня были в старых коробках, пошел искать и вдруг нашел свой старый текст. Показал его Ари, и он сказал, что тематически моя детская история очень похожа на то, о чем мы говорим в связи с Ноем. О том, что зло живет в людских сердцах, и о том, что у нас всегда есть выбор и что мы будем с ним делать. О нашем втором шансе.

— И вы написали ее, когда вам было тринадцать?

Даррен Аронофски. Да, что доказывает, что человек формируется довольно рано. И победа в конкурсе[2] натолкнула меня на мысль, что я могу неплохо писать, что стоит этим заняться.

— Что это было за задание, вы помните?

Даррен Аронофски. Школа имени Марка Твена на Кони-Айленд, Бруклин. У нас была волшебная учительница. Она сказала: «Все возьмите ручку и бумагу и напишите о мире». Помню, как будто это было вчера. Это не была поэма в строгом смысле слова, наверное, стихотворение в прозе. Оно было написано за пятнадцать минут в начале урока.

— Что это был за урок?

Даррен Аронофски. Урок английского языка. Учительница также сказала: «Когда вы напишете вашу первую книгу, посвятите ее мне». Она была по-настоящему

2. Учительница Даррена Аронофски отправила его сочинение на конкурс ООН, в котором он победил. – *Прим. ред.*

«Ной», режиссер Даррен Аронофски

эксцентричной, оригинальной учительницей. Носила все розовое. У нее был розовый «мустанг», мы все знали эту машину.

Когда мы делали комикс про Ноя, меня спросили, не хочу ли я посвятить его кому-нибудь. И я сказал: «Конечно! Я хочу посвятить ее миссис Фрайд». Мои родители – школьные учителя на пенсии. И я попросил маму разыскать миссис Фрайд, если она жива. Мама нашла мою учительницу во Флориде, я послал ей электронное письмо, и миссис Фрайд ответила. Она не вспомнила меня, но помнила рыжую девочку, которая сидела рядом со мной. Я пригласил миссис Фрайд на съемки, она была этим очень взволнована, приехала на своем розовом «мустанге». И мы ее сняли. Она там в образе одноглазой старой дамы: когда Рассел Кроу идет через лагерь беженцев проведать зверей, она выскакивает и кричит: «Ты! Ты!» Это миссис Фрайд.

— Поговорим о древе жизни / древе познания, которое появляется в ваших фильмах.

Даррен Аронофски. Это очень мощный образ. Эти два дерева – то, что отделяет нас от божественного знания. Метафора того, как мы были отделены от царства животных. Ясно, что мы доминируем на планете. Ясно, что есть что-то, что в определенной степени отделяет нас от других млекопитающих. Это прекрасно описано через идею запретного плода. Понимание разницы между добром и злом – полпути к бессмертию. Я просто думаю, что это интересные и поэтичные метафоры.

— Как вы опишете свое духовное состояние сейчас?

Даррен Аронофски. Полагаю, такие вещи, как духовный мир, изменчивы. Думаю, верю. Точнее всего на эту тему я высказался в фильме «Фонтан», он, кажется, все суммирует. Для меня сложно найти слова, чтобы выразить такие тонкие субстанции, вот почему я занимаюсь кино, пытаюсь выразить идеи и ощущения через звук и образы, диалоги и характеры. Если люди хотят узнать, о чем я думаю, то они найдут это в моих фильмах.

— У вас есть какое-то общество, с которым вы себя отождествляете духовно, религиозно?

Даррен Аронофски. С большинством моих друзей мы разговариваем на одном языке, спорим, наблюдаем…

— Вашему сыну семь. Когда он посмотрит фильм, что хотели бы вы, чтобы он из него извлек?

Даррен Аронофски. Да, интересно… Он сказал мне недавно: «Ты знаешь, что человек – это единственное существо, которое убивает себе подобных не ради еды, а ради убийства».

Есть что-то в этой злонамеренности, в этом насилии и способности творить то, что мы творим. И для меня это такое ясное экологическое послание в Бытии. Первая вещь, которую сказали Адаму: охранять сад, заботиться о нем. А еще там говорится о том, как мы наполнили мир насилием. Разве не похоже на то, что происходит сейчас? И нам был дан второй шанс. По шкале добра и зла не важно, где вы находитесь: мы все знаем, что потоп грядет.

– Напряжение борьбы между добром и злом играет роль в вашей жизни?

Даррен Аронофски. Идея первородного греха – интересная история, которая помогает думать о том, что происходит внутри нас. Мы все знаем, что правильно, что неправильно, как поступать верно. И понимаем, в чем наш главный выбор.

– У вас в фильме есть вольности… Вы ждали возражений?

Даррен Аронофски. Если вы прочтете историю Ноя, она довольно прямолинейна. Ной просто строит ковчег и собирает животных. Но никак не показаны борьба, его усилия, чтобы построить ковчег, принять ответственность за всех тварей, за свою семью. И как же здорово было сказать: «Какая великолепная история!» Но как же мы поместим туда чувства?

– Звучит так, как будто вы не предвидели критику?

Даррен Аронофски. Многие говорили: «Что? Ной пьяный и голый? Да как ты посмел?!» А это есть в Библии. «Гиганты, гуляющие по земле? Падшие ангелы?»

– Надеетесь ли вы, что люди извлекут что-то полезное из этого фильма?

Даррен Аронофски. Моя работа, прежде всего, увлекать. Я пытаюсь делать фильмы, которые увлекали бы, были интересными, эмоциональными, динамичными.

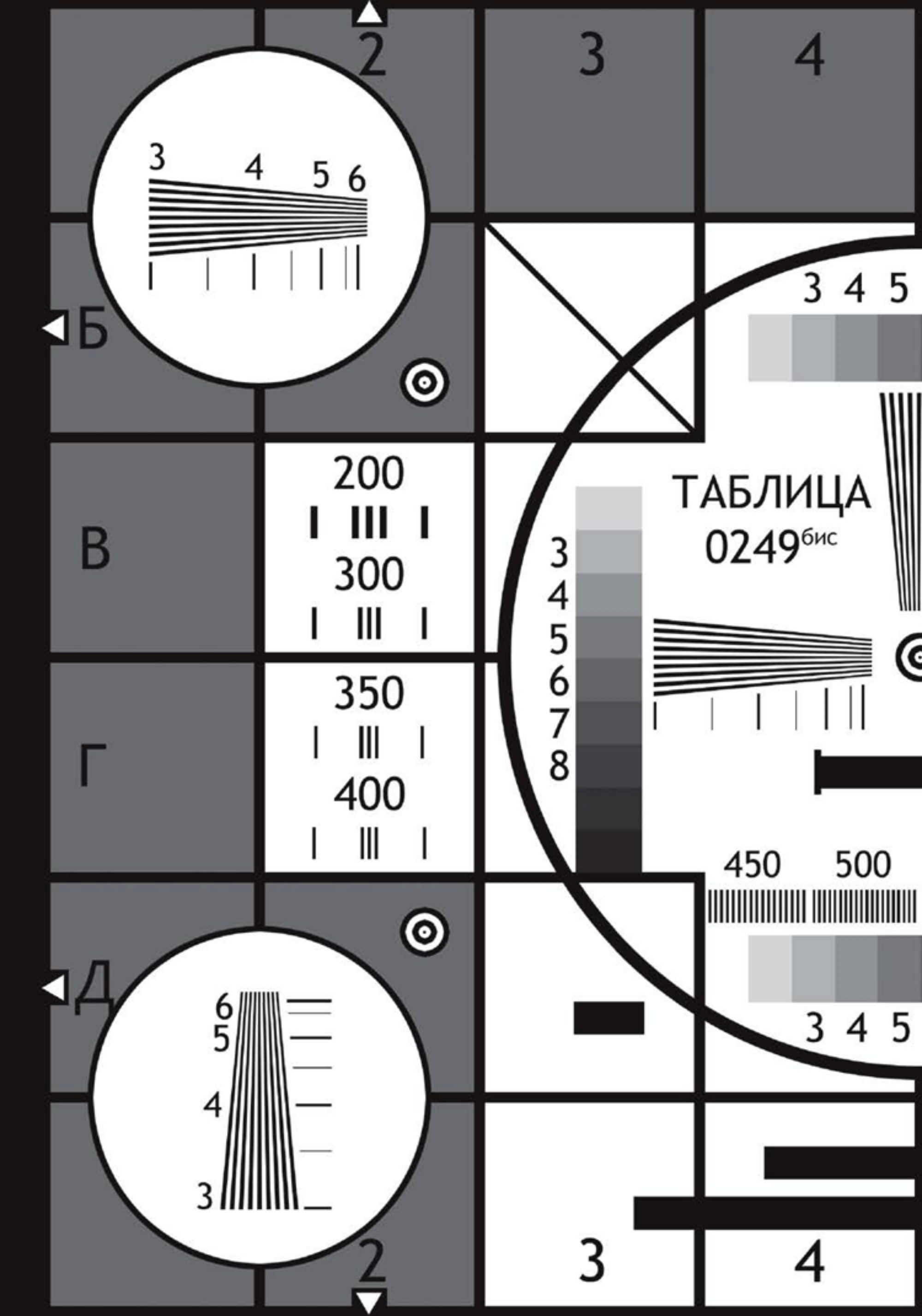
Величие подобных историй в том, что они говорят, как искушение приводит к греху. Эта борьба с собой, греховным, – великолепная метафора нашей жизни, того, как мы живем каждый день. Все религии об этом.

Мы пытались драматизировать момент, когда Бог решил уничтожить все человечество. Боль этого решения, внутренняя борьба были безмерны. Перейти от создания прекрасного мира к тому, чтобы видеть, как он разрушается, и потом пойти на страшные вещи, чтобы попытаться начать все с начала… Что может быть мощнее, масштабнее и трагичнее?

Мы хотели почувствовать Его скорбь, напряжение и вложить эти чувства в Ноя, чтобы мы, люди, могли понять, что это за чувства. Для нас это должно стать точной метафорой того решения, через которое прошел Создатель. Но Он выбрал любовь! Он выбрал милосердие. Как и Ной… в конечном счете. ◆

Фрагменты интервью с сайтов:
http://www.theatlantic.com
http://www.washingtonpost.com

Перевод с английского Анны Закревской


2
3
4
3 4 5 6
Б
3 4 5
200
300
В
ТАБЛИЦА
0249бис
3
4
5
6
7
8
350
400
Г
450 500
3 4 5
Д
6
5
4
3
2
3
4

5

6

7

3

4

5

6

Б

6 7 8

300

400

500

600

3

4

5

6

7

8

450

500

В

550

600

Г

550 600

6 7 8

Д

6 5 4 3

5

6

7

вечер
РОССИЯ HD
ПРЯМОЙ ЭФИР

РОССИЯ 24
РАСЧЛЕНИТЬ?

специальный
[корреспондент]
[корреспондент]

Арина Бородина

«СПАСЕНИЕ УКРАИНЫ»

Рейтинг темы на российском ТВ

Выпуски новостей государственных телеканалов в марте впервые за несколько лет становятся самыми рейтинговыми передачами и в Москве, и в стране в целом. В общероссийском топе оказалось сразу шесть информационных программ (а в Москве даже семь) и только три развлекательных шоу и один сериал. Самым же популярным телепроектом уже несколько недель подряд остается программа «Время» на Первом канале. Ее сейчас в среднем смотрит более четверти телевизионной аудитории[1] (процент включивших в данный момент телевизор).

Безусловно, такой ажиотаж вокруг информационных форматов связан исключительно с событиями на Украине и прежде всего с присоединением Крыма к России. В прошлом декабре, когда политическая обстановка в Киеве только начала осложняться, у новостных выпусков двух крупнейших государственных телеканалов – Первого и «России-1» – были вполне стабильные показатели. Так, главный информационный выпуск «Вестей» в 20.00 на «России-1» по стране смотрели 11–12 процентов аудитории, программу «Время» на Первом – 19 процентов.

А вот с 1 по 22 марта «Вести» в 20.00 смотрели 16,4 процента общероссийской аудитории, программу «Время» – 23,1. Столь же внимательно зрители следят и за итоговыми программами госканалов – воскресным «Временем», с Ирадой Зейналовой (Первый) и «Вестями недели» с Дмитрием Киселевым («Россия-1»). В марте их показатели заметно выросли, особенно у итогового «Времени», с 15 до 25 процентов национальной аудитории. Все государственные каналы почти непрерывно вещают в режиме чрезвычайной ситуации. На Первом и «России-1» уже больше месяца идут бесконечные специальные выпуски политических ток-шоу. На них аудитория тоже реагирует достаточно активно. Ежедневные новости увеличили свой хронометраж почти вдвое, прежде всего за счет повторов одних и тех же антиукраинских тем. Теперь постоянно смещается время выходов главных сериалов и даже выпусков КВН.

1. Здесь и далее – данные опроса, проведенного исследовательской группой TNS среди жителей старше восемнадцати лет в городах с населением больше ста тысяч человек.

В самом популярном мартовском выпуске вечерних «Вестей» (рейтинг 7,4 процента и доля 18,8 процента, вышел в эфир 10 марта) из 54 минут эфирного времени теме Украины и Крыма было отдано более 45 минут (около десяти сюжетов). У «Времени» пик смотрения пришелся на 17 марта – на следующий день после референдума в Крыму (доля 28,2 процента, рейтинг 11,5 процента). Из 50 минут программы почти 35 были посвящены Украине (девять сюжетов).

Даже с поправкой на сложную политическую обстановку я не могу объяснить, почему уже после того, как свершилось главное событие – Крым стал субъектом Российской Федерации, – нам два часа ежедневно на двух федеральных каналах, которые охватывают все население страны, говорят только об Украине. Это даже в нынешнем контексте ненормально и противоречит здравому смыслу. Понимаю сверхзадачу власти, которая держит в руках и контролирует телевидение. Даже не два, не три общенациональных государственных, но и все остальные, включая частные, каналы. Понимаю, что эта тема волнует россиян. Согласно многочисленным опросам и телевизионным рейтингам показатели итоговых программ резко выросли и даже опережают сериалы и развлекательные шоу. Но ведь и актуальные российские темы не вызовут отторжения у зрителей. Почему бы им не рассказать – проецирую себя на людей, которые формируют информационную повестку дня на телевидении, – о пенсиях в нашей стране, о подготовке детей к ЕГЭ, о предстоящем летнем отдыхе. Скоро я чуть ли не начну скучать по трансляциям съезда ведущей партии.

Выборы президента Украины в новостях российских телеканалов становятся важнее, чем, скажем, строительство домов на Дальнем Востоке, где люди пострадали от наводнения и находятся в бедственном положении, живут в каких-то временных жилищах.

Рейтинги, конечно, не дают ответа на вопрос, согласны зрители или не согласны с увиденным, но они, безусловно, фиксируют большое внимание к теме Украины. Дальше включается логика: во-первых, накручивать, накачивать этой темой информационную повестку дня. Точно так же поступают с сериалами или шоу: если зритель их смотрит, то телеканалы умножают производство этого продукта. Больше, еще больше. Оказалось, что российской аудитории это важно.

Такого не было даже во время российско-грузинской войны 2008 года. Нынешняя ситуация не идет ни в какое сравнение. Грузия – это ведь совершенно другая территория, иная ментальность, а вот Украина – родственники, близкие, знакомые, друзья. Хочу подчеркнуть, что ни Майдан 2004-го, ни война с Грузией, ни даже теракты на Дубровке и в Беслане не выводили вверх в таком массовом порядке рейтинги новостей.

Во-вторых, надо убедить живущих в России людей в том, что только политика наших властей является справедливой и правомерной. В-третьих, необходимо показать гражданам, что у нас мощная страна с сильным руководителем, который не оглядывается на мнение мировых лидеров и злосчастной Америки. Это очень важно на фоне каких-то социальных неурядиц, невысоких зарплат в части регионов, маленьких пенсий, других проблем, существующих у миллионов. Проще говорить о силе страны, о ее влиянии.

Людей, живущих в глубинке, совершенно не волнует, они и не очень понимают, кто такие, условно говоря, Навальный, Немцов, Яшин. А вот то, что

«американцы хотят завоевать наш Крым», переживается остро. Мне лично доводилось слышать эту теорию от вполне разумных нормальных людей, с которыми я много лет общаюсь. Это попадает в нерв восприятия событий. И впервые, надо признать, государственная пропаганда оказалась столь эффективной: удалось убедить наших зрителей, что там, на Украине, – враги, бандеровцы, фашисты, предатели.

Ночной выпуск новостей Первого канала был целиком об Украине и только в самом конце появился даже не сюжет, а подводка ведущего о том, что в Воронеже начали отгружать дома-коттеджи для людей, которые пострадали на Дальнем Востоке. Собирали всем миром, всей страной. Казалось бы, это общероссийская новость, ее надо ставить первой, второй, третьей, но не последней.

Практически все сюжеты программы «Время» посвящены только Украине и подаются в весьма агрессивной манере. Есть, правда, «Неделя с Марианной Максимовской» на канале РЕН, но ее охват несопоставим с возможностями двух государственных каналов и примкнувшего к ним НТВ. Их влияние действительно колоссальное.

Беда в том, что по телевизору Украину рисуют исключительно черными красками. Остается надежда – она по-прежнему остается – только на непосредственное общение живущих в России людей со своими близкими на Украине. Чтобы, как говорится, из приватных практик, из первых уст услышать и понять, что на самом деле происходит.

Политический хаос там, конечно, присутствует. Действительно, в той или иной мере на Украине есть и националисты, и раздрай, и череда разнонаправленных событий, хотя не в тех, конечно, пропорциях, в каких это показывает наше телевидение. Но вызывать такое чувство ненависти, враждебности, безысходности?! Само словосочетание «территориальная целостность» не то что не обсуждается – оно даже не звучит. Зачем закрывать все информационное поле одним посылом – «надо спасать Украину». Никто ведь в каком-то значимом масштабе там не кричал «помогите нам, мы голодаем!», «нас убивают!». Почему именно истерия – основная интонация во всех итоговых и дискуссионных программах наших массмедиа?

Впечатление такое, что сейчас все, включая Владимира Жириновского, депутатов, целыми семьями срочно поедут в Крым, в частности в лагерь «Артек». Но кто же тогда будет отдыхать на курортах Краснодарского края, ведь отдыхающие дают местным людям работу, пополняют местный бюджет. Аномальная получилась ситуация. Мне кажется, что кто-то все же должен там, где формируется повестка дня, сказать: «надо останавливаться», «насколько это возможно – возвращаться на прежние рубежи». Иначе, я предполагаю, все происходящее начнет вызывать сначала раздражение, а затем и отторжение. Когда Дмитрий Медведев говорит в новостях – и это показывают первым сюжетом, – что каждый месяц у пенсионеров, живущих в Крыму, должна повышаться пенсия, думаю, что у их сверстников в любой российской области возникает реакция: «Чем я-то хуже?»

Так в конечном счете сформирован образ врага как с одной, так и с другой стороны. Украинское телевидение тоже несет долю ответственности. В большой степени это, конечно, ответная реакция, потому что информационная война началась на российских каналах. Ненависть, на мой взгляд, – это ключевое слово, которое характеризует все сюжеты российских

информационных программ об Украине. Причем в компании ВГТРК, особенно в авторской программе Дмитрия Киселева, эта эмоция просто зашкаливает. Поэтому мне совершенно понятно, почему за последнее время люди так резко изменили отношение друг к другу: может ли быть иначе, если изо дня в день и час за часом в федеральном эфире тебе твердят о том, что рядом одни нацисты, предатели и бандеровцы, которые изгоняют людей с их земли, ненавидят евреев, даже отказываются продавать продукты тем, кто разговаривает по-русски… если рассказывают о том, что девушка в Николаеве вышла замуж за русского и якобы за это ее выгнали из института… Как на таких чувствах можно спекулировать? О какой свободе слова можно говорить, если у нас в эфире присутствует только одна точка зрения и никаких других нет? Существует несколько альтернативных средств массовой информации, но их охват аудитории, влияние и объем никак не сопоставимы с мощью федеральных телеканалов.

Есть известный жителям Москвы пример, который касается Марша мира в поддержку Украины и против войны (15 марта). В программе «Вести» автор материала Андрей Медведев, ссылаясь на данные ГУВД, утверждал, что пришли три тысячи человек, как будто своими собственными глазами не видел, что людей было, конечно, многократно больше. На Первом канале о трех тысячах все-таки не говорили, но сказали, что сторонников этой акции было меньше, чем на параллельной у Кургиняна, что тоже, мягко говоря, неправда. Спасибо, что хотя бы реальные кадры показали. Во всех новостях федеральных каналов и на НТВ заявляли, что этот марш направлен против Крыма. Но никто не сказал, что Марш мира – против ввода российских войск на Украину, никто не услышал главного – призывов к миру. Слово «мир» нигде в новостях не прозвучало. Искажение здесь традиционно было очень большое.

В репортаже из Донецка корреспондент приводит данные местной прессы о тысяче митингующих за единство Украины, но площадь вмещает десять тысяч. На мой взгляд, там столько и было. Та же самая история, что и в Москве. Сколько народу вмещают бульвары и площадь Сахарова, которые были полностью заняты сторонниками мира? Уж точно никак не три тысячи человек, о которых нам рассказывали по телевизору.

Многим людям, работающим на государственном телевидении, возможно, кажется, что они проживут пять жизней и их друзья, знакомые и зрители забудут сегодняшнюю информационную войну, забудут, *что* и *как* происходило в эфире с помощью этих «телевизионных деятелей искусств». Хочет этого человек или нет – общественная память все фиксирует. Для будущего, для истории. И это важно.

Есть такие вещи, которые для людей думающих, имеющих альтернативные источники информации и умеющих ее анализировать, совершенно неприемлемы. Тогда телевизор смотреть не стоит!

К слову об Аркадии Мамонтове. В отличие от Владимира Соловьева, у которого рейтинг всегда на высоком уровне и у которого есть своя стабильная аудитория, Мамонтова смотреть практически перестали. Зачем лишний раз тратить свое время и душевные силы на столь оголтелую пропаганду? То же самое я могла бы сказать про «Вести недели», потому что давно известны ее риторика и пафос, заранее ясны оценки событий. Некоторые, правда, смотрят эти программы ради того, чтобы понять намерения властей и то, чего

они добиваются, используя посреднические услуги телеведущих. Но когда из раза в раз, от передачи к передаче ничего не меняется ни стилистически, ни содержательно, я считаю своим долгом заявить: не надо смотреть эти «пятиминутки ненависти», не надо способствовать их рейтингам.

Один мой коллега, работающий в государственном эфире, довольно известный человек, недавно мне сказал: «Я – патриот, державник, – и по поводу предмета дискуссии добавил: – Я действительно так считаю». Мы не впервые обсуждали то, что обсуждали, и я поняла, что он абсолютно искренен в своей позиции. Не по указке Кремля. Но я не уверена, что таких большинство. Многие телевизионщики и журналисты печатных изданий неплохо встроились в сегодняшнюю систему и убеждают себя, что действуют на благо России. Как и люди, не имеющие отношения к журналистике. Сплошь и рядом возвращаются все эти оценки – «в едином порыве», «единодушное одобрение», «согласие с государственной линией», которые транслируются нашими СМИ. Есть такие люди, а среди них и журналисты, которые – они убедили себя – знают, что власть всегда и во всем права. Мне кажется, что ситуация в ближайшем будущем будет усугубляться. Но я все-таки надеюсь, что в новостях российских телеканалов постепенно начнут вспоминать о том, что мы живем в Российской Федерации, о том, как мы в ней живем, и говорить о ее невыдуманной реальности. +

Материал подготовил Д. Дондурей

Ирина Полуэхтова

ТЕЛЕПРОСМОТР ЕЩЕ ЖИВ

Последние десятилетия характеризуются постоянным обновлением технологий доставки медиаконтента и пользовательских устройств. Только мы успели привыкнуть к компьютерам, домашнему доступу в Интернет и платному ТВ, как появились мобильные компьютерные устройства и мобильный Интернет. Толком еще не освоили мобильные гаджеты – смартфоны и планшеты, а уже есть «умные телевизоры» (Smart TV). Как только привычным стали кабельное и спутниковое телевидение, тут же появилось цифровое и IPTV, чрезвычайно расширяющие возможности телезрителя в управлении контентом. Предоставляющие ему среди прочего записи программ для «отложенного просмотра», постановку эфира на паузу и т.п. Российские зрители еще не смогли в должной мере познакомиться с интерактивными перспективами цифрового телевидения, как уже заговорили о наступлении эры OTT TV. В частности, интернет-доставки продуктов напрямую любому пользователю Интернета и на любой экран «поверх» абонентских сетей провайдеров мобильного телевидения.

Инновации в медиатехнологиях закономерно влекут за собой изменения и повседневных социальных практик, связанных с потреблением медиаконтента. В частности, привычных способов организации и осуществления телепросмотра. Цифровые технологии и медиаконвергенции меняют сами способы доставки и потребления телевидения настолько радикально, что заставляют нас переосмыслить само понятие «телевидение» как одного из массмедиа. Переопределить его границы в новой, цифровой среде.

Три времени телевидения

В недолгой истории телевидения как СМИ можно выделить три периода. На начальной стадии аналоговые эфирные технологии распространения и доставки телесигнала могли обеспечить ограниченный набор универсальных по содержанию общенациональных или региональных по охвату телеканалов. Это позволило ТВ сформировать массовую аудиторию, стать самым

влиятельным СМИ. Затем кабельные и спутниковые технологии многократно расширили выбор телеканалов, способствовали развитию нишевого телепотребления, запустили процесс фрагментации – дробления массовой аудитории на мелкие аудиторные сегменты по интересам. США и Западная Европа пережили эту стадию еще в 1980–1990-е годы. Для них этот этап уже в прошлом. В России развитие платного кабельно-спутникового телевидения, а вместе с ним и формирование многоканальной среды, фрагментация аудитории по-настоящему началась лишь с середины 2000-х и продолжается по сей день. Для нашего телевидения – пока еще «настоящее» время.

Начало третьего этапа в истории телевидения положили цифровые технологии, которые привели к глубокой его трансформации. Они связаны с появлением у телевидения двух дополнительных опций, которыми оно изначально не обладало, – нелинейности и многоэкранности.

В качестве средства массовой коммуникации телевидение родилось и существовало как последовательность трансляций телепередач и фильмов в соответствии с особым расписанием – программой телепередач. Их потребление было возможно только в сам момент трансляции и только на одном, специальном, пользовательском устройстве – телевизоре. Линейность телепередач – привязка как самого контента, так и его восприятия к строго определенной расписанием трансляции времени, а также неотделимость телепросмотра от телеэкрана – составляла суть телевизионной коммуникации. Привязка к экрану даже закрепилась в языке – в период зарождения телевидения возникло выражение «смотреть телевизор», а не телевидение.

Кабельно-спутниковые технологии и вызванная ими фрагментация аудитории хотя и повлияли на медиаиндустрию (изменили модели медиабизнеса, усилили конкуренцию и т.п.), но не затронули базовых принципов организации и функционирования телевидения как СМИ. Это сделали цифровые технологии на следующем витке его развития. Благодаря «цифре» линейная модель телевидения перестала быть единственной. Телеконтент в цифровой среде теперь может существовать автономно от сетки вещания, в любое время доставляться и потребляться по запросу.

Компьютер и ноутбук, планшет и смартфон становятся альтернативными экранами для просмотра телеконтента – причем как нелинейного, так и линейного. Иными словами, у телевидения появились существенные дополнительные возможности. Наряду с линейным (linear) или «живым» (live) телевещанием цифровые технологии сделали возможным автономное, нелинейное (non-linear) распространение телеконтента и потребление его в любое время и на любом экране – по запросу пользователя (ondemand, или OD). Для развитых, оцифрованных западных рынков это уже сегодняшний день ТВ, его настоящее время. Для нас – будущее, в которое мы только вступаем. Причем, как всегда, идем своим путем.

Нелинейное телевидение или контент по запросу

Нелинейное телевидение как новая зрительская практика и коммерческая услуга представлено сегодня в трех вариантах, которые сложились в практике зарубежной телеиндустрии: 1) «отложенный просмотр» (time-shifting), 2) «вслед за эфиром» (catchup) и 3) «видео по запросу» (VOD).

Когда просмотр телепередачи, фильма или сериала происходит с временны́м сдвигом (time-shifting) от нескольких часов или даже минут до нескольких дней после эфира (как правило, не больше семи дней), это может быть как «отложенный просмотр», так и «вслед за эфиром». Телевизионные провайдеры предоставляют своим абонентам возможность записи программ на цифровую приставку – рекордер для «отложенного просмотра».

Возможность просмотра «вслед за эфиром» теперь доступна любому пользователю на интернет-сервисах телевещателей и контент-агрегаторов (например, Hulu, BBC iPlayer, ITV Player, Sky OD и т.п.), которые предоставляют свои услуги «поверх» абонентских сетей телевизионных провайдеров. Например, если британские телезрители – подписчики платного телевидения (абоненты, скажем, BT TV, Virgin Media или Sky) пропускают живой эфир очередной серии EastEnders или выпуска шоу The Voice UK на BBC, то могут осуществить «отложенный просмотр» этих телепрограмм. Он встроен в абонентскую телеприставку провайдера цифрового платного ТВ. Подписчики, как и любые пользователи Интернета, имеют

возможность посмотреть пропущенные серии и телешоу через Интернет на своем компьютере, планшете, смартфоне или телевизоре (через абонентскую телеприставку или приложение для Smart TV).

Другой вариант нелинейного телевидения – просмотр архивного телеконтента «по запросу» зрителя в любое время – спустя неделю, месяц, год или даже годы после эфира (и за отдельную плату даже до эфира). Доступ к библиотекам контента предоставляют как телевизионные провайдеры и телесети, так и независимые интернет-видеосервисы, которые приобретают права и агрегируют видеоконтент разных правообладателей (например, Netflix, YouTube, LoveFilm (Amazon) или iTunes). Таким образом, если американский или западноевропейский зритель захочет пересмотреть предыдущие сезоны любого популярного телешоу или сериала, он может это сделать, воспользовавшись либо VOD-сервисом телевещателей, либо поискать шоу на видеохостингах и онлайн-видеосервисах.

Разные варианты нелинейного ТВ предполагают и разные модели монетизации. В случае «отложенного просмотра» телешоу, его аудитория суммируется с линейной аудиторией (рейтингами) программы, так как в этом случае зрители смотрят программу с той же рекламой, которая выходила и в эфире. В Великобритании, например, «отложенный просмотр» добавляет к линейным рейтингам телеканалов 10–12 процентов, что, естественно, выражается в огромных рекламных доходах телевещателей.

Для монетизации контента «по запросу» (catchup, VOD) может использоваться как рекламная, так и платная модель. Но реклама в этом случае рассматривается уже как ее самостоятельное размещение (ролик в начале, середине, конце, после паузы) и как дополнительные контакты с целевой аудиторией, в отличие от потребителей «отложенного просмотра», которые учитываются в рейтингах телеканала.

Платная модель «видео по запросу» также может быть реализована в двух вариантах – подписки или платы за просмотр. Подписка за восемь долларов в месяц открывает жителям США доступ к легальным библиотекам внушительных размеров с контента крупнейших американских онлайн-видеосервисов – Hulu и Netflix. С другой стороны, iTunes предлагает пользователям заплатить за каждую телепередачу около двух долларов, четыре доллара за фильм или сорок за сезон популярного телесериала. Наиболее распространенная гибридная модель – бесплатный доступ к контенту (с просмотром рекламы) и подписка. Таким образом работает Hulu: бесплатный сервис позволяет просмотреть до пяти последних серий телепередач, а подписка на пакет его услуг – восемь долларов в месяц – включает доступ к полному архиву большого количества сериалов и телешоу.

«Отложенный просмотр» и «видео по запросу» уже стали на Западе широко распространенными дополнительными услугами. VOD-сервисы создали практически все крупные телевещатели. С ними конкурируют независимые интернет-компании, обладающие огромными библиотеками с фильмами, сериалами, анимацией, музыкальными клипами. И поскольку современная аудитория хочет смотреть видеоконтент не только в любое время, но и на любом удобном для себя экране, все современные VOD-сервисы стремятся присутствовать на разных технологических платформах. Быть доступными на разных устройствах (экранах) – независимо от своего «происхождения». Телевещатели создают видеопорталы в Интернете, а интернет-игроки стремятся попасть на экран телевизора.

Провайдеры платного телевидения, в свою очередь, не хотят уступать свой рынок интернет-игрокам, сдаваться перед OTT-технологиями. Пытаясь

противостоять конкуренции онлайн-видеосервисов, они развивают услуги многоэкранного ТВ, дающие возможность их подписчикам смотреть телеканалы и «видео по запросу» на разных платформах и экранах. Начать, к примеру, смотреть телепрограмму по телевизору, поставить ее на паузу и продолжить затем просмотр в другой комнате, уже на планшете.

Никто не знает, кто победит в конкуренции технологий доставки ТВ – традиционные телевизионные провайдеры платного телевидения или новые интернет-технологии доставки (OTT TV). Но один выигравший уже есть – это зритель. Теперь ему доступен любой контент в любое время и на любом экране. И ему все равно, кто и как предоставляет ему эти возможности.

Нелинейность по-русски

В России, в отличие от западных рынков, преимущественное распространение и развитие получили именно интернет-видеосервисы, в то время как услуги нелинейного ТВ от операторов платного телевидения практически не развиты. Прежде всего в силу технологической отсталости инфраструктуры отечественных телевизионных сетей. По уровню и темпам проникновения интернет-доставка у нас опережает их развитие. Услугами цифрового платного ТВ у нас пользуются меньше 15 процентов городских семей, а широкополосный доступ в Интернет имеют более половины городских домохозяйств. Это создает технологическое преимущество для интернет-доставки, для ускоренного развития OTT сервисов. Для сравнения: в Великобритании почти 60 процентов домохозяйств пользуются услугами цифрового платного ТВ и имеют DVR.

Кроме того, у российских зрителей не сформированы потребность в подобных сервисах, привычка к ним, да и вообще каким-либо расширенным, дополнительным услугам платного телевидения. Помимо предоставления доступа к большому числу телеканалов у западной телеаудитории эту привычку формировали провайдеры платного телевидения, предлагавшие широкий спектр дополнительных платных услуг. Зато до недавнего времени – до принятия закона о пиратстве в Интернете – российский телезритель мог легко найти и скачать любой контент. За это время сформировалась и потребность в нелинейном просмотре видеоконтента, привычка делать это в Интернете – скачивая контент или просматривая его онлайн.

Таким образом, в отличие от Запада, где нелинейность зародилась непосредственно в недрах телевизионной среды как услуга платного телевидения, в Россию она пришла вместе с Интернетом и сначала реализовывалась в виде просмотра скачанных, преимущественно с торрентов, фильмов, сериалов, телевизионных шоу. Но по-настоящему нелинейность как практика телепросмотра получила развитие в последние два-три года. Распространение широкополосного доступа и возросшая скорость интернет-трафика, которые сильно упростили доступ к контенту (уже нет необходимости подолгу скачивать файлы, можно смотреть в Сети линейный и нелинейный телеконтент, причем без привязки к оператору), делает телевидение доступным везде, где есть Интернет. Для любого пользователя и на любом экране.

Дополнительными драйверами нелинейного телепросмотра стало быстрое распространение мобильных гаджетов, а также развитие интернет-сервисов с легальным контентом (онлайн-кинотеатров). Сегодня в России на рынке онлайн-видео присутствует свыше двух десятков игроков, девять из которых – «СТС Медиа» (СТС, «Домашний», «Перец»), Videomore, NOW.ru, RUTV.ru, RuTube, Sportbox.ru,

Domashniy.ru, НТВ.Ru, «Вести.ру» – контролируют 97 процентов рынка. Общей характерной чертой всех проектов является стремление охватить аудиторию всех устройств, присутствуя на максимально возможном числе платформ.

Телевидение ли это?

Возможность распространять телепродукцию вне сетки вещания – и не только по телесетям, но и через Интернет, – а потреблять ее не только на экране телевизора, но и на любых компьютерных устройствах породила много дискуссий на тему «Правильно ли считать это телевидением?». Действительно, так называемое нелинейное ТВ пересекается и, можно сказать, буквально растворяется в более широкой области видеоконтента, доступного в Интернете, в том числе на сервисах «видео по запросу». У нас это называется просто «онлайн-видео».

Весь массив видеоконтента в Интернете можно условно разделить на профессиональный и пользовательский, а также длинное и короткое видео. Профессиональное длинное видео – это фильмы, телесериалы и телепрограммы разных жанров, которые и составляют доминирующую часть онлайн-видео. На 95 процентов это телевизионный контент. Правда, возникает вопрос с фильмами – правомерно ли считать их собственно телевизионным продуктом? С одной стороны, кинофильмы (прокатное кино) – это не телевидение. Но с другой – вкупе с телесериалами они являются основой телевизионных сеток. На общедоступных эфирных каналах на них приходится четверть эфира и примерно столько же – на телесериалы. Странно было бы изъять из «тела» телевидения такой значимый и объемный ингредиент. Поэтому на линейном телевидении кинофильмы – неотъемлемая часть телевизионного контента. Их аудитория монетизируется как телевизионная, а реклама во время их показа приносит деньги телеканалам.

Но за пределами линейного телевидения фильмы вряд ли могут рассматриваться как телевизионный контент. Поэтому аудитория онлайн-просмотра фильмов – это все-таки аудитория Интернета.

Структура линейного телеконтента в 2013 году была такова: художественные фильмы (21 процент эфира), телесериалы (20 процентов), документальные проекты (3 процента), мультипликационные форматы (4 процента), развлекательные программы (21 процент), информационные (7 процентов), социально-политические (3 процента), познавательно-просветительские (6 процентов), реклама и коммерческие программы (13 процентов).

Итак, на девять десятых длинное видео в Интернете состоит из телевизионного контента (сериалов, ситкомов, телефильмов и телепередач) и кинофильмов (игровых и анимационных). Другого профессионального (нетелевизионного) видеоконтента не так уж много – спортивные трансляции, отдельные документальные и научно-популярные фильмы, видеоуроки, музыкальные клипы. Кроме профессионального область «видео по запросу» включает в себя также обширный пласт другого – непрофессионального – любительского или пользовательского – видео, в основном короткого формата (видеоролики).

Конечно, границы между телевизионным и другим видеоконтентом, между теле- и видеопотреблением достаточно условны. Нелинейное телевидение является пограничной областью, сферой пересечения телевидения и интернет-видео.

С точки зрения медиабизнеса это, по сути, вопрос о границах телевидения и Интернета как самостоятельных сегментов медиаиндустрии. И это не просто терминологические споры. Здесь обнаруживаются вполне конкретные экономические интересы разных субъектов данной области бизнеса. Например, к чему относить доходы от рекламы в онлайн-видео – к телевизионной рекламе или к Интернету? Интернет-игроки заинтересованы, чтобы это был их «кусок пирога», а телеканалам и их селлерам выгоднее считать эту аудиторию, а следовательно, и бюджеты своими.

В последние годы не смолкают разговоры о том, что телесмотрение падает, а молодежь все меньше смотрит телевизор. То, что ее интересует, она легко находит в Интернете. Отчасти это правда. Общий объем телесмотрения в нашей стране хотя и не падает, но поддерживается исключительно старшим поколением. Дети, подростки и молодежь (возраст от четырех до двадцати четырех лет) сегодня смотрят телевизор в среднем меньше на 44 минуты в сутки, чем десятилетие назад, а молодые взрослые (от двадцати пяти до тридцати четырех лет) – меньше на 28 минут. Но другая правда состоит в том, что именно молодежь стала за эти годы активным телезрителем в Интернете. Это новое поколение российской аудитории и сформировало привычку смотреть ТВ иначе.

Телезрители в Интернете

Широкое распространение Интернета, мобильных гаджетов, а также появление в последние два-три года интернет-кинотеатров с возможностью онлайн-просмотра способствуют росту популярности онлайн-видео и иных новых практик телепросмотра. Согласно опросам[1] уже более 57 процентов городского населения старше пятнадцати лет хотя бы иногда смотрят фильмы, телесериалы и телепередачи в Интернете, а среди его пользователей таких телезрителей почти 75 процентов. При этом востребована услуга catchup, хотя российские телезрители, в отличие от западных, практически не знакомы со специализированными телесервисами и даже не знакомы с этим термином. Для западной публики он привычен, так же

1. «Телевидение глазами телезрителей, 2013» – ежегодный общероссийский опрос «Видео Интернешнл» по репрезентативной выборке городского населения в возрасте от пятнадцати лет.

как «компьютер», «планшет» или «Интернет». Но поскольку услуга «отложенного просмотра» с помощью операторов платного телевидения у нас практически отсутствует, российские телезрители при желании посмотреть любимое телешоу или пропущенную серию телесериала «вслед за эфиром» обращаются к Интернету. Так периодически поступает почти каждый третий горожанин. В основном это делают пользователи Интернета – среди них эту практику освоили 42 процента, тогда как среди непользователей Интернета – только 4 процента.

Самым привлекательным контентом в Интернете остаются художественные фильмы. Хотя бы раз в неделю их смотрит там каждый третий горожанин – 36 процентов. Еще почти треть – 31 процент – хотя бы раз в неделю через Интернет обращается к документальным фильмам, новостям, юмористическим и прочим программам. И каждый пятый – 20 процентов – не реже раза в неделю смотрит через Интернет какие-либо телесериалы. Учитывался как онлайн-просмотр, так и просмотр скачанного контента. Если же говорить только об аудитории онлайн-кинотеатров, предлагающих исключительно легальное видео, то в 2013 году она оценивалась в 24 миллиона человек.

В целом в последние два года благодаря развитию и продвижению интернет-кинотеатров, а также мерам по борьбе с интернет-пиратами, доля онлайн-просмотров растет, а скачанного видео снижается. Если в 2012 году доля таких просмотров составляла 60 процентов от всего объема восприятия длинного интернет-видео, то к 2015 году эксперты ожидают ее увеличения уже до 75 процентов.

Однако, несмотря на то что эта аудитория потребляет все больше телеконтента в Интернете, линейный телепросмотр пока еще остается доминирующим как в телепотреблении, так и в видеопотреблении в целом. Экран телевизора – основной способ просмотра видео. Линейное телевидение россияне смотрят в среднем четыре часа в день, а видео в Интернете – семнадцать минут. Компьютер остается доминирующим устройством для контактов с длинным онлайн-видео, хотя растет доля его просмотров на ноутбуках/нетбуках и мобильных экранах (планшетах, смартфонах).

Следует отметить, что постепенно в России развивается практика использования «второго экрана» (смартфона, ноутбука, планшета) во время просмотра ТВ. Обращение ко «второму экрану» не всегда будет связано с использованием Интернета. Но сама эта возможность – для проверки почты, общения в соцсетях, интернет-сёрфинга и т.п. – позволяет удерживать у телеэкрана наиболее интернет-зависимые группы молодых телезрителей. До некоторой степени это смягчает тенденцию снижения телесмотрения среди молодых.

Таким образом, Интернет и цифровые технологии существенно преобразили весь медиаландшафт, стали катализатором кардинальных изменений в подходах к медиабизнесу, законодательству, телесмотрению, измерениям, монетизации. Вопреки алармизму и апокалиптическим сценариям 2000-х, связанным с ожиданием скорой смерти телевидения, которое будет заменено Интернетом, телевидение пока вполне живо. Более того, оно развивается и расширяет свои границы. Сегодня телевизионный контент свободно распространяется в разных средах, на разных технологических платформах. Он доступен везде, где есть Интернет и любое пользовательское устройство. Цифровые технологии вопреки опасениям не убили телевидение, а лишь сделали его сильнее. ◆

Виталий Третьяков

ЧТО ТАКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ? ВЕРСИЯ ОТВЕТА

Журнальный вариант одной из глав рукописи Виталия Третьякова «Теория телевидения, или Третий глаз человечества»

Берясь за изложение собственных мыслей по поводу такого давно самодостаточно существующего феномена, как телевидение, о котором написаны сотни, если не тысячи книг и статей, автор обязан обратиться к устоявшимся, общераспространенным, так сказать, каноническим определениям предмета своего анализа. Приведу здесь важные для обозначения моей концепции трактовки телевидения из нескольких разных источников.

Предлагаемое Википедией определение является чисто описательным: «Телевидение – комплекс устройств для передачи движущегося изображения и звука на расстояние. В обиходе используется также для обозначения организаций, занимающихся производством и распространением телевизионных программ. Вместе с радиовещанием является наиболее массовым средством распространения информации (политической, культурной, научно-познавательной или учебной), а также одним из основных средств связи».

Владимир Саппак, первый отечественный теоретик, исследователь-классик телевидения, в своей книге «Телевидение и мы. Четыре беседы», вышедшей в 1963 году и впоследствии многократно переизданной, не давая нигде точного ответа, всегда с оговорками склонялся к тому, что «телевидение как жанр, как зрелище, как искусство – мы даже не знаем, как назвать, как обозначить его». «Искусство, которое выглядит как действительность, «жизнь в формах самой жизни» – вот что прежде всего, на мой взгляд, будет иметь успех на телеэкране». «Новое качество эстетического восприятия обусловливало самую возможность развития аттракциона – в искусство»[1].

Многократно воспетая Саппаком, и не только им, достоверность телевидения в начале XXI века обернулась – по крайней мере, в тех случаях, когда оно конструирует реальность, – в имитацию или даже обман. Искусство, если оно вообще было, не только в значительной мере ушло, оставив после себя

1. См.: Саппак В. Телевидение и мы. Четыре беседы. М., 1988, с. 52, с. 75, с. 43.

лишь зрелище, но и выродилось как раз в то, из чего Саппак выводил кино, а вслед за ним и телевидение, – в аттракцион, в цирк.

Энвер Багиров, единственный из известных мне отечественных авторов, выпустил в 1978 году концептуальные «Очерки теории телевидения». Автор рассматривал ТВ лишь как одну из коммуникационных систем – как средство массовой информации. И по какой-то причине, видимо, тоже из-за романтического преклонения перед телевидением, без всяких оговорок признал за ним способность к передаче «достоверной картины действительности». Будто раньше 1970-х годов не проявилась способность телевидения вполне «достоверно» искажать эту самую действительность. Делать шаг от интерпретации до фальсификации, а от фальсификации до прямого – мотивированного или просто «творческого» – вымысла.

Из того, как Э.Багиров в «Очерках…» определял телевидение, мы в конечном итоге можем вывести только очевидное: это тематически многообразный вид производства и распространения того, что ныне принято называть контентом – содержанием телепродукции.

В выдержавшем уже не менее пяти изданий учебнике «Телевизионная журналистика», в котором многие характеристики описаны точно и правильно, я с трудом обнаружил самое общее определение телевидения, принадлежащее перу Александра Юровского, одного из лучших исследователей этого феномена: «Телевидение – не только средство массовой коммуникации, но и вид творчества. Каждый вид творчества имеет свой специфический художественный язык – совокупность технических приемов и изобразительно-выразительных средств, с помощью которых творец воплощает свой замысел. […] Телевидение и кино, будучи экранными средствами выражения, обладают общим – в основе своей – языком»[2]. Если сжать формулировку Юровского, то получится следующее: телевидение – это средство массовой коммуникации, использующее в своей творческой ипостаси киноязык.

При этом не могу не отметить слово, которое автор данного определения употребил, конечно, сознательно. Меня покоробил термин «творец». Если бы речь шла об одном из видов или родов искусства, я вряд ли обратил бы на это внимание. Но тут вполне концептуально в один ряд с ними ставится и телевидение. Конечно, отрицать творческое начало в создании, в том числе и современной профанной массовой культуры, к которой, бесспорно, относится и телевидение, глупо и невозможно. Однако следует не забывать, что, строго говоря, означает полисемичное слово «творец».

Со времен Владимира Саппака многие исследователи, связанные с факультетом журналистики МГУ, правильно отмечают несколько качеств телевидения: эффект достоверности, эффект присутствия (следствие симультанности – одновременности события и его телевизионного показа), эффект диалогичности и эффект доверительности. Но главным качеством телевидения Энвер Багиров посчитал его программность: «Отдельная передача или фильм всегда воспринимаются зрителями в программном контексте, придающем им дополнительное значение. Одно из проявлений программности – цикличная структура вещания, которая позволяет создавать серийные произведения, вести передачи с продолжением»[3].

И это, между прочим, очень тонкое и точное замечание, с помощью которого телевидение легко отделяется от внешне очень близких ему видов

2. См.: Юровский А. Язык экрана. В сб.: «Телевизионная журналистика». Глава 6. «Природа современного телевидения». М., Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006, с. 117.

3. См.: Багиров Э. Очерки теории телевидения. М., 1978, с. 48.

искусства, например от кинематографа. Почти все, что когда-то советскими исследователями воспринималось в телевидении как позитивное, сейчас либо продолжает существовать, либо исчезло, либо превратилось в свою противоположность. Так, эффект достоверности остался, но во многом трансформировался или исчез. Программность тоже осталась, но часто лишь в качестве уловок, позволяющих тому или иному каналу постоянно удерживать зрителей своих передач, не давать им переключаться на конкурирующие каналы.

Вот версия понимания ТВ Большой советской энциклопедией: «Телевидение (производное от «теле…» и «ви́дение») – область науки, техники и культуры, связанная с передачей зрительной информации (подвижных изображений) на расстояние радиоэлектронными средствами; собственно способ такой передачи. Наряду с радиовещанием Т. – одно из наиболее массовых средств распространения информации (политической, культурной, научно-познавательной, учебной) и одно из основных средств связи, используемое в научных, организационных, технических и других прикладных целях (например, в системах диспетчеризации и контроля в промышленности и на транспорте, в космических и ядерных исследованиях, в военном деле и т.д.). Конечным приемным звеном телевизионной передачи служит человеческий глаз, поэтому телевизионные системы строятся с учетом особенностей зрения. Реальный мир воспринимается человеком визуально в цветах, предметы – рельефными, расположенными в объеме некоторого пространства, а события – в динамике, движении: следовательно, идеальная телевизионная система должна обеспечивать возможность воспроизводить эти свойства материального мира. В современном Т. задачи передачи движения и цвета успешно решены (и технически, и практически). На стадии испытаний находятся телевизионные системы, способные воспроизводить рельефность предметов и глубину пространства (см. Стереоскопическое телевидение)»[4].

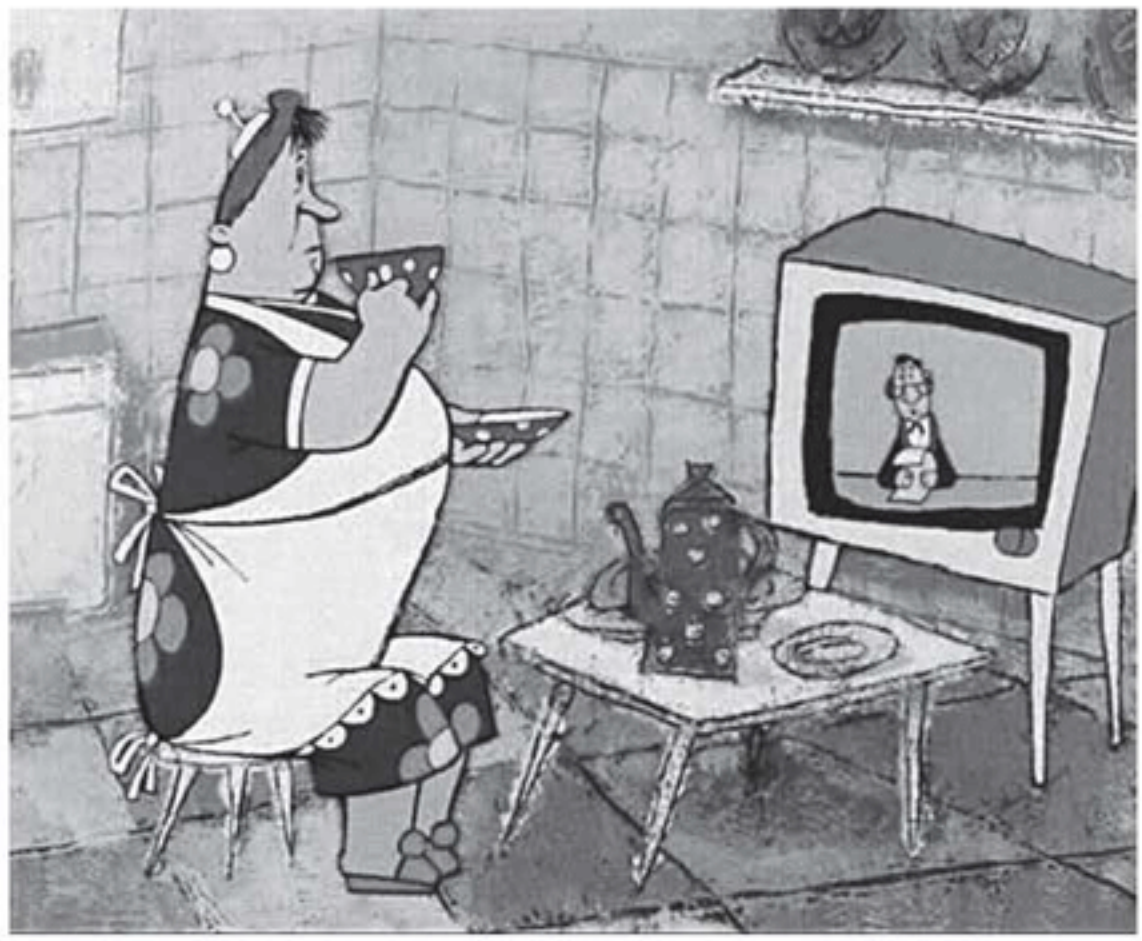
Нетрудно заметить, что этот текст, несмотря на ретроградскую по нынешним временам коммунистическую терминологию, гораздо ближе к цели наших поисков – так как содержит описание телевидения в качестве социального, политического, культурного явления и как института. Но и здесь мы не имеем ясного и четкого его определения, данного хотя бы и в стилистике марксистско-ленинской догматики, отбросив или заменив которую мы могли бы получить целостную формулировку.

Есть еще одно российское авторское и, сразу отмечу это, на мой взгляд, максимально научное определение телевидения, принадлежащее Михаилу Лукову. «В тезаурусной пирамиде видится объяснение ситуации, сложившейся в мировом телевещании, – пишет он. – Если мы рассматриваем массовую аудиторию, она неизбежно предстанет в образе пирамиды: проблемы «низа» будут волновать почти всех, тогда как проблемы «верха» – относительно немногих. И профессор будет захвачен детективом, потому что проблемы жизни и смерти, выживания, поднимаемые в этом жанре, стоят перед каждым, в то время как домохозяйка вряд ли будет смотреть передачу о полифонии Баха, скорее она переключит программу и выберет сериал о семейной жизни. […] Если мы примем объективную действительность за «первую реальность», ее отражение в нашем сознании – за «вторую реальность», которая соответствует охарактеризованному выше понятию «тезаурус», то в телевещании (совместно с некоторыми другими феноменами, созданными человеком) следует видеть «третью реальность», по ряду параметров отличающуюся от первых двух

4. См.: Шмаков П., Лапин С. Телевидение. БСЭ, 3-е издание, т. 25, 1976, с. 376–377.

и вместе с тем выступающую посредником между ними. [...] Как было уже отмечено, феномены «третьей реальности» выполняют функцию «медиатора» – посредника между «первой» и «второй» реальностями. «Третья реальность»... аморфна, она или отражает какую-то сторону действительности, специализирована (например, нотная запись музыки), или касается всех ступеней тезауруса и лишь в совокупности отражает его общую структуру (современный мир книги, мир кино, Интернет)... При этом если мир книги скорее может быть сопоставлен с долговременной памятью человека, то телевидение заняло нишу, соответствующую оперативной человеческой памяти: новость становится основной единицей телеинформации, а новость может прозвучать только один раз, при повторении это уже не новость...»[5]

Отсюда вывод: у телевидения, если оно освобождено от цензуры и прямого или косвенного государственного управления, есть более веские причины иметь нынешнее содержание, чем коммерческая выгода магнатов или продуманная манипуляция общественным мнением в пользу тех или иных политических сил. Эти более глубинные причины, которые бизнесмены и политики лишь удачно используют, коренятся в самой структуре культурного тезауруса современного общества. Телевидение, среди прочего, стало зеркалом «культуры повседневности», «культуры одного дня», охватывающей огромную часть человечества. Хотя она и долго формировалась, но заявила о себе в полный голос только в новейшей истории, определившись во многом, можно даже сказать, преимущественно, под влиянием телевидения как одного из факторов глобализации и утверждения постиндустриальной модели жизни. Так выявляется одна из основных функций телевидения в мировой практике – конструирование культуры повседневности.



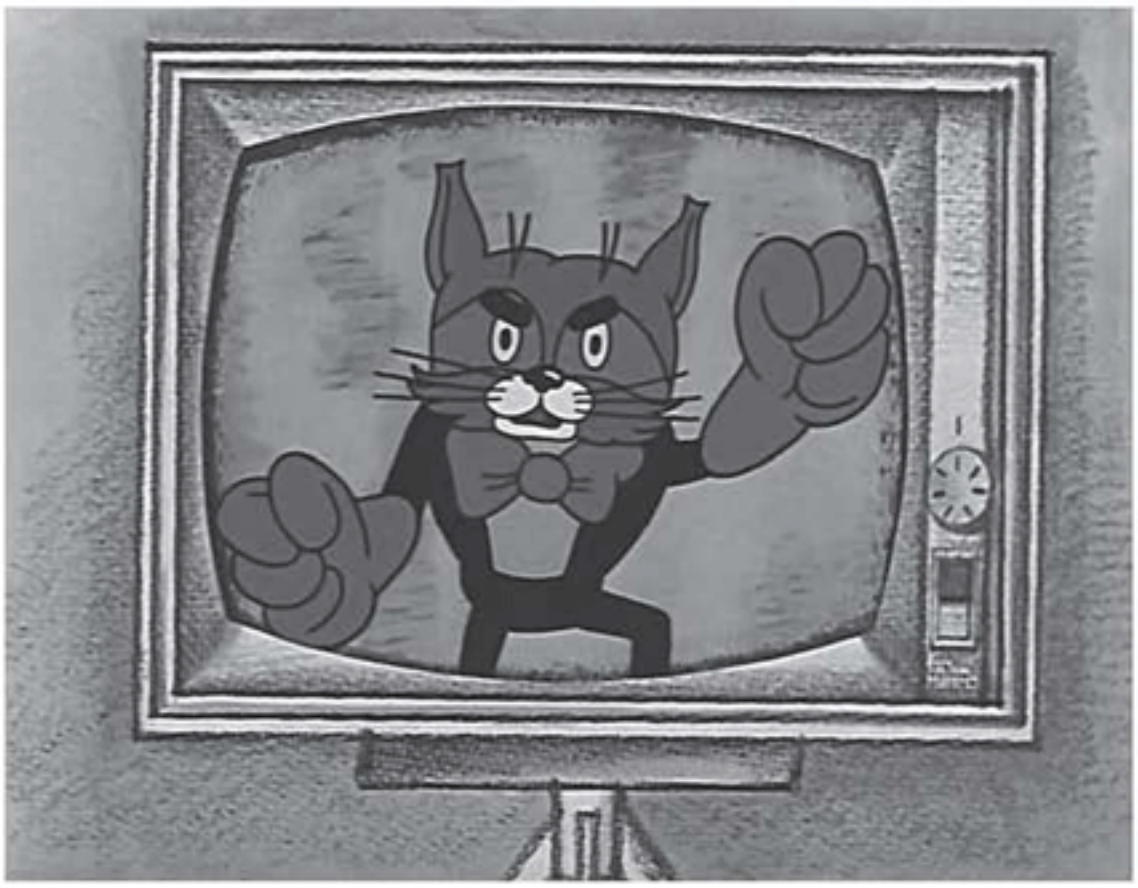
«Карлсон вернулся», режиссер Борис Степанцев

Но если телевидение, обладающее способностью менять, конструировать заново конфигурацию тезауруса, сможет преодолеть господство так называемой «американской модели», в которой люди рассматриваются как источник извлечения прибыли (связанный с «низом пирамиды»), в результате чего в них

5. Луков М. Телевидение: телевизионная картина мира. – Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение», 2008, № 4.

закрепляются, даже усиливаются низовые потребности, имеющие в современной культуре наиболее массовый характер, то можно найти и довольно большую аудиторию с весьма высокими духовными запросами и в целом влиять на тезаурус зрителей, сужая его нижнюю часть и расширяя верхнюю. Этот процесс осуществляется, очевидно, через посредство особой картины мира, формируемой телевидением, которая сопоставима с художественной картиной мира.

Михаил Луков анализирует телевидение как феномен скорее культурологический, чем социологический или тем более политический. Поэтому уместно обратиться и к авторитетному в данной области исследователю – французскому социологу Пьеру Бурдьё. Он считает, что телевидение – это «особо выраженная форма символической агрессии», которая «реализуется благодаря молчаливому согласию тех, кто ее на себе испытывает, а также тех, кто ее оказывает, при условии, что и первые, и последние не отдают себе отчета в том,



«Приключения кота Леопольда», режиссер Анатолий Резников

что они ее испытывают или оказывают»... Бурдьё утверждает: «Телевидение с помощью различных механизмов [...] подвергает большой опасности самые различные сферы культурного производства: искусство, литературу, науку, философию, право. Я даже полагаю, что оно, вопреки тому, что думают и говорят – без сомнения, абсолютно искренне – наиболее осознающие свою ответственность журналисты, подвергает не меньшей опасности политическую жизнь и демократию»[6].

С социологической и с политической точек зрения Пьер Бурдьё, на мой взгляд, совершенно прав, однако и его утверждения игнорируют важные аспекты существования и функционирования телевидения и к тому же скорее описывают и оценивают его, чем определяют. Бурдьё рассматривает телевидение прежде всего в его связи с журналистикой, а это, конечно, слишком односторонний взгляд. Но при этом нельзя не заметить, что автор данного описания говорит явно не о российском («подчиненном Кремлю»), а о знакомом ему западном ТВ как об опасности и для политической жизни вообще, и для

6. См.: Бурдьё Пьер. О телевидении и журналистике. М., Институт экспериментальной социологии, 2002, с. 21.

демократии в частности. В культурологической части своего описания Бурдьё опускается (или поднимается) до прямого определения телевидения как «символической агрессии». Лучше бы и сам председатель Гостелерадио СССР не мог сказать о буржуазном телевидении того периода, когда он, Сергей Лапин, писал свою статью для БСЭ, а Пьер Бурдьё, тоже ныне покойный, в 1995–1996 годах читал свои лекции о телевидении и журналистике в Коллеж де Франс.

Теперь о взглядах самого культового теоретика медиа Маршалла Мак-Люэна. Несмотря на множество остроумных и точных замечаний относительно телевидения, сделанных Мак-Люэном в его широко известных работах, я и в них не нашел точного и ясного определения телевидения. Многие его утверждения считаю просто неправильными, а точнее – выведенными искусственно, в частности и всю его знаменитую концепцию деления СМИ на холодные и горячие.

Бесспорно, Мак-Люэн прав в определении СМИ мира как всемирной (глобальной) деревни, в которой слухи, сплетни и мифы распространяются с не меньшей скоростью и интенсивностью, чем собственно информация о реальности, а потому и определяют состояние общественного сознания. Но вот относительно самого телевидения он, на мой взгляд, ничего обобщенного не сказал. Даже в специальной главе «Телевидение. Застенчивый гигант» своего фундаментального, но слишком мозаичного труда «Понимание медиа. Внешние расширения человека». «Воздействие телевидения как самого последнего и показательного электрического расширения нашей центральной нервной системы трудно постичь по самым разным причинам. Поскольку оно повлияло на всю целостность нашей жизни – личной, социальной и политической, – было бы нереалистично пытаться дать «систематическую» или визуальную презентацию такого влияния. Практичнее «представить» телевидение как сложный гештальт данных, собранных почти случайным образом»[7].

Теперь, наконец, о собственной версии ответа на вопрос: что такое телевидение?

Во-первых, как общественное явление и институт телевидение есть упорядоченная система, одновременно и отделенная от общества (институт, корпорация), и находящаяся с ним в постоянном взаимодействии.

Во-вторых, телевидение с определенного момента превратилось в нечто самодовлеющее («вещь в себе» и «для себя»), то есть такое, что уже не только, а порой и не столько обслуживает общество, выполняя определенную общественную миссию (предназначение), но и, развиваясь по своим собственным – но не уникальным – законам, начинает подчинять или, по крайней мере, пытаться подчинять различные общественные интересы своим собственным, часто эгоистическим интересам.

В-третьих, телевидение как область творческой деятельности – специфично. Многие другие подобные сферы развиваются по тем же законам, кстати, постепенно подчиняющим своей власти отдельно взятую творческую личность, находящуюся внутри этой сферы (системы, корпорации).

Телевидение – оригинальный и уникальный социально-политический и культурный феномен (явление, институт), появившийся во второй половине XX века, (1) обладающий свойствами средства массовой информации (СМИ, медиа), (2) но в еще большей степени свойствами массовой культуры, (3) выполняющий функции управления обществом и в этом смысле конкурирующий

7. Мак-Люэн Маршалл. Понимание медиа. Внешние расширения человека. М., 2007, с. 362–363.

с другими традиционными механизмами управления, а также (4) функцию нового постмодернистского построения человеческой цивилизации, по крайней мере, как культуры на основе (5) максимальной визуализации и виртуализации как (6) реальных событий и фактов, так и (7) спекулятивно создаваемых или невольно возникающих телеобразов – фантомов, симулякров, химер и мифов, (8) обладающий всеми свойствами неоязыческого культа.

Все, что мы видим на телеэкране, является телеобразами, большинство которых может быть в определенной степени отнесено к классам фантомов, симулякров, химер и мифов. При этом нужно пояснить, что в контексте моих рассуждений я имею в виду.

Телефантом – отсутствующая реальность, призрак, плод воображения, форма. Не существующие, но присутствующие на телеэкране предметы, явления и персонажи. Например, вампиры, благородные насильники, НЛО, инопланетяне и прочее из того же ряда.

Телесимулякр – присутствующий в телепространстве образ-копия, не имеющий оригинала в реальной жизни. Например, никто не может описать, что такое «счастье», «цивилизованная страна», однако по телевизору об этом постоянно говорят, причем трактовки этих понятий самые разнообразные – максимально вольные, а иногда и прямо противоречащие друг другу. Телесимулякр – это отголосок реальности, наполненный несуществующим содержанием, это часто лжесмыслы, замещающие собой реальный предмет, явление, человека, а также их телевизионные квазиэквиваленты или квазиобразы.

Телехимера – желаемое прошлое, настоящее или будущее, максимально оторванное от реальности, а для будущего – от самой возможности осуществления. Например, построить в России «демократию западного образца». Проще говоря, химера – это фантазии, уже или еще не имеющие отношения к реальности; не смысл, а желание, в лучшем варианте – мечтание, в худшем – сознательный обман себя или аудитории. Телевизионная химера – находящиеся за пределами разумной творческой фантазии чрезмерно утрированные или, наоборот, гипертрофированные на телеэкране реальные явления, проблемы, образы или чувства. Например, преступное поведение людей, особая честность и открытость политиков – все это гипертрофированные по отношению к реальности химеры; образ Советского Союза как примитивного государства, тотальная привычка к пьянству в России.

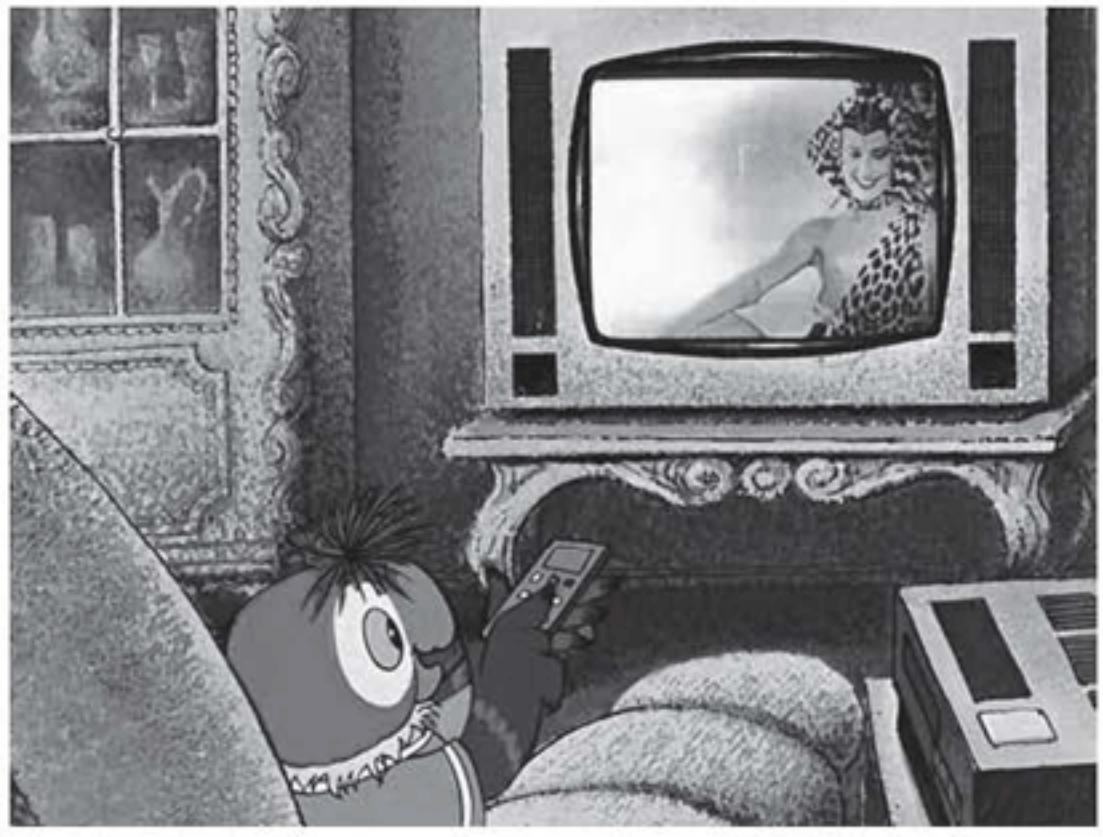
Телемиф – опирающиеся на реальность искусственные системы образов, в том числе реальных людей. Миф – это ложно отраженная и/или трактуемая реальность; фантазии, помогающие принимать реальность в желаемом создателям мифов или в понятном им и телеаудитории виде.

Телевизионные мифы, как, впрочем, и дотелевизионные, бывают доброкачественными, то есть естественным путем складывающиеся в сознании людей, так и спекулятивные – специально, но не всегда осознанно сконструированные искусственные образы, конструкции и системы взглядов. Как правило, спекулятивные мифы являются позитивными по отношению к себе и своим ценностям и негативными по отношению к тем, кто (или что) является чужим или таковым воспринимается.

В чистом виде разные типы телеобразов встречаются редко. Так же как и все в социальной и интеллектуальной материи. В отдельно взятом образе чаще всего соединены воедино качества фантома, симулякра и химеры, а мифы, интегрирующие их в гроздья и цепочки, синтетичны по определению.

Четкая классификация тех или иных телеобразов не является для телевидения даже второстепенной задачей. Важно осознавать, что практически все, что транслируется в телеэфире и не является в пределах возможного достоверным и добросовестным отражением реальности либо бескорыстной во всех смыслах художественной фантазией, суть фантомы, или симулякры, или химеры, или их соединения, связанные телевизионными же мифами.

Современные СМИ, как и вся нынешняя массовая культура, работают, помимо реальных событий, фактов и персонажей, именно с мифами, химерами, симулякрами и фантомами. Но если еще двадцать-тридцать лет назад понятие «медиаобраз» включало в себя составной частью «телеобраз» того же объекта, особенно если речь шла о человеке, то теперь для массовой аудитории «телеобраз» равен «медиаобразу» и, если между ними есть различия, полностью заслоняет его собой.



«Приключения попугая Кеши», режиссер Александр Давыдов

Мощь современного телевидения такова, что создаваемые им образы доминируют над всем остальным. Исключения возможны только по отношению к фигурам исключительной публичной известности и важности, которые к тому же уже долго находятся в центре общественного внимания. Таковыми, по моим наблюдениям, являются лишь политики самого высокого уровня – как правило, первые лица национального масштаба.

Сумма телевизионных фантомов, симулякров, химер и мифов, каждый из которых обычно представлен расхожим телевизионным образом или их системой, в конечном счете и является телевизионной мифологией, входящей составной и часто доминирующей частью в виртуальную реальность – творимую и транслируемую телевидением.

Таким образом, получаемый аудиторией контент – сумма смыслов, образов и связей между теми и другими, а также форм их представления – отличается от реальной жизни ровно настолько, насколько телевизионное виртуальное за пределами естественных человеческих ошибок, иллюзий и фантазий заполнено (с вытеснением соответствующей реальности или даже в соседстве с нею) телевизионной мифологией – суммой телеобразов.

Каждый человек, даже самые рационально дисциплинированные ученые-естественники, является невольным или сознательным – в силу своей натуры – создателем фантомов, симулякров, химер и мифов. Равным образом созданием всех этих сначала воображаемых, а затем и мыслительных конструкций занимались все народы и цивилизации, прежде всего в форме религиозного сознания и национальной мифологии, включая политическую. В этом смысле такая виртуализация реальности есть естественное свойство как отдельно взятых людей, так и их в разной мере консолидированных сообществ.

Но только с появлением медиасреды, внешне наиболее полно и достоверно отражающей реальность, медийное мифотворчество превратилось в особый социальный механизм, соединивший воедино политические, идеологические (идеологический прозелитизм), меркантильные и эгоистические интересы. Включая, естественно, и бизнес-интересы, а также корпорацию профессионалов, больше других увлеченных таким мифотворчеством и зарабатывающих себе этим на жизнь. Сумма таких интересов, ставшая целеустремленным корпоративным мотивом, – огромная социальная и политическая сила.

Люди и народы творят свои мифологии часто за пределами целеполагания, объяснения себе того, что невозможно объяснить. Власть, прибыль – часто это экспансия того и другого с целью подавления какого-либо сомнения, в том числе и своего собственного, – в оправданности своего существования, его необходимости для других – тех, кто находится вне этой системы (корпорации) или страдает от нее.

Но именно работники медиасферы сделали мифотворчество своей второй профессией, а телевидение – лидером этого процесса. Слишком много нереальных (ирреальных, не существующих) предметов, явлений и персонажей – суммарно их тоже можно назвать фантомами – постоянно присутствует на телеэкранах. Куда больше, чем в отдельно взятых фантастических романах или даже во всем корпусе мифологии того или иного народа. Судя по всему, телевидение просто не может существовать – и чем дальше, тем больше – без этих фантомов, порожденных его то ли творческой, то ли больной, то ли конкурентной фантазией.

Теперь я позволю себе привести цитату из моего учебника «Как стать знаменитым журналистом».

«Поскольку публичная политика сегодня почти на 100 процентов реализуется через каналы и механизмы СМИ, равно как и значительная часть политики непубличной, у публики (аудитории) создается ощущение тождественности политического процесса и его медийного отражения, а иногда происходит и реальное замещение политики ее инобытием в СМИ.

В странах, где наличествуют все необходимые элементы, субъекты и механизмы политического процесса, медиаполитика – их инобытие в СМИ – дополняет реальную политику, при этом не замещая ее полностью. В России, где отсутствуют многие необходимые элементы нормальной демократической политики, например партии, а политика функционирует на уровне ритуала, СМИ просто-напросто замещают, заменяют, подменяют собой то, что существует в самой политике как в развернутой системе субъектов, объектов и механизмов управления. Именно эту подмену, которую еще можно назвать фальсификацией, мы и видели в 1999 году, когда в политическом процессе, но особенно в его отражении в массовом сознании, вместо отсутствующих реальных партий функционировали фальшивые партии, или квазипартии, ОРТ

и НТВ. Осень 1999 года показала это столь выпукло, что не заметить подмену мог только слепой (другое дело, что этот феномен не был как-либо квалифицирован большинством аналитиков). Но в менее очевидных формах выполнение фантомами из СМИ функций различных элементов реальной политики в России происходит постоянно.

Теоретически не исключено, что квазиполитика из СМИ, или виртуальная политика, может заменить собой всю реальную. Это и была бы медиакратия не в смысле управления миром через СМИ, а собственно медиакратия – где медиа превратились бы в центр власти, в главный ее субъект. Известный фильм «Хвост виляет собакой» дает эпизод такого смещения политической субъектности из конституционных центров власти в СМИ. Но в жизни этого как нормы и системы пока нет. И, видимо, никогда не будет. А вот случайные или преднамеренные подмены СМИ-фантомами элементов реальной политики будут продолжаться и, скорее всего, нарастать по масштабам и частоте.

Кстати, в России кроме квазипартий, сфабрикованных из СМИ-фантомов, существуют еще и квазиполитики, скроенные из того же материала, квазиинтеллигенция, квазиобщественное мнение (по некоторым вопросам), квазипредставительные органы власти (особенно это относится к региональным законодательным собраниям), квазисудебные органы»[8].

Это интереснейший процесс, всех характеристик и составляющих которого мы пока уловить не можем.

Мне представляется очевидным, что если фантомообразующее свойство телевидения превратится в одну из его социальных функций – замещение реального мира в сознании людей и общества в целом его виртуальной копией, – то это окончательно превратит ТВ в систему тотального интеллектуального и психологического угнетения теми, кто контролирует телевидение, тех, кто его только смотрит.

В принципе это будет означать крах и гибель человеческой цивилизации в известных нам исторических формах и реальностях, включая современную. Следовательно, этому нужно противостоять. Даже если при этом придется сразиться с телевидением как с институтом, принесшим человечеству и благо, и как с системой, способной к агрессии, подавлению и сопротивлению.

Я давно уже пришел к мысли: телевидение есть чужая свобода, выдаваемая за вашу. И в этой свободе чужой фантомообразующей воли, чьи плоды навязываются нам посредством телевидения, ничего другого, кроме нашей несвободы, я обнаружить не могу. ◆

8. Третьяков В. Как стать знаменитым журналистом. М., 2004, с. 144–146.

В мае 2014 года в издательстве «НЛО» выходит одна из самых долгожданных книг года — роман «Пангея» Марии Голованивской. Роман состоит из 42 новелл, одну из которых мы публикуем, и рассказывает о России, которой никогда не было, но которая тем не менее существовала всегда. Революционерка, полюбившая тирана; блистательный узбекский князь и мажор-кокаинист; сестра милосердия, отвергающая богача; царедворцы и диссиденты; боги и люди, говорящие цветы и птицы; третья русская революция — всего более сотни персонажей и десятки сюжетных линий — вот самое беглое представление этого толстого романа. Это «собранье пестрых глав» может быть прочитано как фантазийная история отечества, а может — и как антиутопия о судьбах огромного пространства, очень похожего на Россию, где так же, как и в России, по утверждению автора, случаются чудеса.

Но прежде всего это книга страстей — любовных, семейных, дворцовых, земных и небесных, — хроника эпических и волшебных потрясений, составляющих главную ткань русской жизни. И, конечно же, это роман о русской революции, которая никогда не прекращается и крайне редко проявляет себя в полной мере.

Роман выдвинут на премии «Большая книга», «Букер», «Парабола».

ПУБЛИКАЦИИ

Мария Голованивская

ВАССА И КИР

Текст – это не жизнь, у него иное время, нежели у нас. Он и есть наш протест против смерти. Возможно, мы похороним Бога под тяжестью наших слов, но из текста мы никогда не сумеем создать человека, который сможет просуществовать дольше, чем Он.
Мишель Фуко. «Археология знания»

– И вот после всех этих испытаний ты начинаешь понимать, что неразменной монетой являются подлинная красота, величие духа, беспристрастный ум, который поставлен на службу великим, а не поддельным целям…

– Ну, конечно, – соглашается Васса, – так все и было в моей молодости. Мне вообще не нужны были деньги.

В то время, которое упомянула Васса, разговаривая за чаем со своей старинной подругой, приехавшей из Америки погостить на пару недель, она была и вправду блистательно красива, в то время – пятьдесят лет назад, а не теперь, когда отгремел уже семидесятилетний юбилей.

Окончательно она заступила на свою стезю по чистой случайности. То есть все они, выпускницы лучшего медицинского института столицы 1960 года, были во многих отношениях хороши. Каждая примеривалась к высокому положению в медицинской практике или науке, и, казалось, немало перед каждой из них лежало проторенных путей. Но финальную точку в запуске Вассы именно на ее траекторию поставил случай, опять-таки связанный с красотой и особенными обстоятельствами, которые она, эта красота, вызывает.

Клара, ее однокурсница с огненными рыже-зелеными глазами и ворохом медных волос, по всем раскладам должна была лет двенадцать спустя стать заведующей отделением, а может, и более того в самой старинной московской неврологической клинике, но в нее, в молодого доктора, на случайном дне рождения накрепко влюбился Федор Проклов – тот самый, что происходил из могущественной столичной генеральской семьи. Она успела проработать всего шесть лет, но за эти шесть лет не было в неврологическом мире ни одного ординатора, ни одного хирурга, ни одного практикующего специалиста, ни одного профессора и даже большого медицинского начальника, который не прослышал бы о ее чудесном медицинском даре: казалось, она видит голову и спинной

мозг пациента насквозь – лучше любого прибора, она видит не только само злодеяние болезни, но и ее корень, ее прогнозы на сто процентов безошибочны и ее лечение действует почти магически, вопреки тому скепсису, который ее назначения поначалу вызывали у старших, умудренных опытом и первосортными знаниями коллег. «Наш Моцарт, наш гений!» – так величали ее многочисленные и почитатели, и завистники, произнося это с разной интонацией. Так же величали ее и пациенты, готовые на все, лишь бы она хотя бы мельком взглянула на них.

Васса была не такова. Она знала все разумом, могла аргументировать, ссылалась на авторитеты и слегка презирала Клару за ее легковесность, излишнюю для врача чувственность, игривость, безответственность. Васса шла твердой поступью, она блестяще защитилась уже через четыре года после окончания института, но имя ее не звенело так звонко, как Кларино, да и кабинета в институте неврологии ей никто не дал, а Кларе – дали, потому что иначе от толпы больных и родственников, вечно преследовавших Клару, было не скрыться.

Но Клару невыразимо и неотвратимо быстро закружил совсем другой ветер, который никогда не проносится по больничным коридорам, он увлек ее совсем к другим небесам, а может быть, дну, и вовсе не ветер это был, а водоворот, только тогда различить это было совсем невозможно, потому что не разобрать было в такой свистопляске ничего, кроме мелькания дней. Ее имя сразу же вспыхнуло ювелирным огнем на совершенно иных, теперь уже медовых устах, они безостановочно тараторили, производя на свет тысячи подробностей, истинное существование которых не имело значения. «Она врач? Да какой она врач! Разве хорошенькие девушки могут грезить о чужих недугах и физической боли?»

Кто же подтолкнул ее в объятия Федора, отчаянно хотевшего ей парижских серег, заказывавшего театральные ложи, перевозящего в своей прекрасной кремовой «Волге» отрезы первоклассного крепдешина? Важно это?

Он кружил вокруг нее, кружил в горячем желании спаять воедино их имена – Федор и Клара, и так и происходило, имена спаялись и стали совсем уже редко звучать по отдельности.

Клара, покачнувшись, но не треснув, ушла со своего пути, от своих пациентов с Паркинсоном, рассеянным склерозом, защемленными позвонками, инсультами. Она стала женой, потом матерью, потом брошенной женой, но это было уже не здесь, не на этих улицах, не под этими потолками, а в другой далекой стране, где Федор восседал в начальственном кресле торгового представительства и помогал крупному российскому золотодобытчику с голливудским именем получать лицензию на разработку очередного месторождения. Через двадцать семь лет она вошла в свою последнюю ипостась – онкологической больной, и уже несколько лет как она на этом свете не присутствует вовсе – только на фотографиях детей и друзей, запечатлевших момент, когда Клара была еще жива.

Ее возможная жизнь досталась Вассе. Васса, не раздумывая, заняла ее кабинет, смела с ее стола «мишуру, недостойную серьезного человека», она смело шагнула, сломала перегородку, разделявшую две рядом идущие по первоначальному замыслу судьбы, и твердо встала обеими ногами на теперь уже ее

путь – великолепного доктора и главной надежды научного медицинского света. И должность, она получила и должность! А вместе с ней – восторги, почитание, преклонение присевшего у ног страждущего мира.

Чужая колея подошла ей как нельзя лучше.

Она вышла из потомственной медицинской семьи со звучной фамилией Богомоловы – дерзкая, самоуверенная, категоричная, отчетливо знающая, что то, что другим нужно нарабатывать кропотливым и долгим трудом, у нее априори есть – и в генах, и в имени.

Она тоже, как и Клара, была красавица, сероглазая, с прямым носом, высоким благородным лбом и тонкими губами, статная, и ее истово обожали как в семье, так и чужие люди, поначалу чаявшие через обожание обрести благодаря ей спасение или рядом с ней какую-то свою судьбу.

В нее влюблялись юноши и даже зрелые мужчины, но, в отличие от Клариного, сердце ее оставалось твердым, а воздыхания влюбленных вызывали в ней лишь презрение и зуд насмешки.

Как же она издевалась над подраненными сердцами!

Назначит, бывало, свидание, а сама не подходит к условленному месту, любуется со стороны, как поклонник делает, поглядывая на часы, круги и через час или больше отчаянно взмахивает рукой и побито так уходит прочь.

Она никогда не подходила к жертве, попавшейся в западню.

– Слабак, – мысленно адресовала она ему в спину дежурное его именование и еще крепче сжимала в кулак левую руку, на ладони которой всякий раз оживали и шевелились линии, намекающие на дальнейший ход событий. – Такие товарищи нам не нужны.

– Может ли красивая женщина быть хорошим врачом?

Этот вопрос, сам факт которого содержал в себе ответ, происходит от завистников Вассы, терзавшихся даже не столько положением ее, сколько успехом у пациентов.

Успех? Что такое успех? Излечение? Обретение руки, которую хочется и не стыдно лизать?

Отнюдь нет.

Васса была немногословна.

Когда больной изливался в жалобах, она слушала одновременно внимательно и чуть-чуть брезгливо.

– Остался ли в этом больном человек? – с раздражением спрашивала она себя. – Или немощь и страх раздавили в нем характер?

Среди всех пациентов она очевидно предпочитала расквашенных инсультом. Эти мычащие, волочащие за собой свои собственные тела были единственными, к кому она прислушивалась и сердцем.

– А что Паркинсон или эпилепсия? Чего здесь лечить?! Это же судьба, – любила уже в более зрелые годы констатировать она.

Она, кажется, видела воочию лопнувший мозг. Старалась не через приборы, а прямым зрением углядеть линию разлома, куда безвозвратно валились разорванные мысли и разъятые со смыслом слова.

Она умела варить этот клей. Она порою могла доставать из обессмысленных голов вонзенные в них карающей рукой металлические спицы. Вонзенные, чтобы прекратился, остановился поток фальши и лжи, порождаемый этими головами, чтобы запнулся наконец извивающийся в безобразной

пляске язык, чтобы встал наконец вызывающий тошноту и головокружение молотящий пустоту маятник дурного словоблудия и мыслеблудия, без которых теперь не живут города.

Но откуда в городах развелась эта болтовня, ползающая отдельно от выплевывающих ее ртов по широким проспектам, по электрическим проводам, извивающаяся в такт радиоволнам, рикошетящая от спутников, наматывающих вокруг земли свои словоблудливые орбиты?

От вечного городского безделья, от опустевших городских бараков, где вши и неприличные болезни наряду со зверской усталостью еще каких-то сто лет назад заставляли горлопанов держать язык за зубами. Но нет больше ни бараков, ни дымящих юзинов, ни лавок для заводского люда, ни битых жен, а есть пустопорожняя толкотня и облизывание вилок в гипсокартонных ресторациях и попахивающий отдушками онлайн, дающий кровь и умопомрачение тем, кто никак более не горожанин, а офисный микроорганизм, питающийся болтовней и выдающий ее же в кал.

Понимала ли Васса, что это разъятие мозга – Божья кара? Знала ли она, что причины мычания связаны исключительно с оскотиниванием тех, кому изначально были дарованы слова?

Конечно нет.

Васса верила в нервы. В сосуды. В анализы, химию, но не алхимию. Она тягалась с небесами в безнадежной гордыне, она хотела исправить их приговор, остановить разрушение, заставить унизительную смерть пронестись мимо. Или, по меньшей мере, заменить казнь ссылкой, условным сроком.

Васса, шагающая по Клариному пути на высоких каблуках, почувствовала сбой в своей внутренней программе лишь однажды, когда один еврейский доктор средней руки пролез ей в голову, а также в сердце с черного хода: он был шутник с огромными светящимися глазами и той самой смиренной манерой жить, с которой ничего уже не поделаешь.

Они были любовниками двадцать лет. Она, Васса, наполненная бурлящей польско-итальянско-русской кровью, и он, Майер, еврей до мозга костей и по бабушке, и по дедушке, и по собаке таксе.

Он опирался на ее волю и гордыню, чтобы, несмотря на разразившуюся в нем страсть, прожить жизнь правильно: уехать в Израиль с женой и двумя дочерьми, оставив сильной Вассе только одну свою фотографию в кружевной серебряной рамке, которую та всегда держала на своем рабочем столе.

Перед смертью через знакомых, которые ехали из Иерусалима в Москву, он передал Вассе пачку писем, которые писал ей все годы их разлуки, но не отправлял. Так они договорились – ни одного письма, никакого крика, чтобы расстояние не дразнило возможностью преодоления его. Она сожгла их в пепельнице одно за другим, не читая.

Как они любили друг друга?

Словно сговорившись, весело, празднично, и искрящаяся страсть, втиснутая в рамки двух-трех часов редких свиданий, умело плясала под дудочку их ироничных и беспощадных к самим себе взглядов на жизнь.

Он легко умер в своей постели от остановки сердца в самом центре Иерусалима, перечитывая на сон грядущий чеховские «Три сестры». Он носил фотографию Вассы всегда в нагрудном кармане, и первое, что сделала

его жена, пожилая уже женщина, когда утром вошла в комнату и увидела труп, – вынула фотографию и, изорвав на кусочки, вышвырнула ее прочь из дома через окно. Душа Майера, отлетая в положенный день от земли, сделала круг по его любимому маршруту: пролетела над Масляничной горой, Геенной Огненной и заглянула к Вассе на огонек в ее увешанную старыми фото квартиру в старинном кривом переулке, мерно похрапывающей под треск любимой ночной радиостанции. Спала она крепко, понимая, что в любой момент сон ее может быть прерван телефонным звонком.

Был он прерван звонком и сейчас, хотя утро было самое что ни на есть позднее. Но день был воскресный, всю ночь она читала научную литературу и уснула только под утро, зная, что вставать ей на работу будет не нужно.

– Прости, Васса, это Кира, – голос в трубке дрожал и трепыхался, что Васса одновременно и ненавидела, и обожала, – ты знаешь, без экстренной необходимости я бы не позвонила тебе! «Скорая» уже была, но ты сама понимаешь, они – конченные идиоты и ничего не понимают.

– Говори.

– Он мычит и ничего не соображает.

– Кир?

– Да.

– Рассказывай подробно.

Кира плакала, рассказывала сбивчиво, все время прокручивая туда-назад воображаемую запись вчерашнего вечера, в которой были большие пропуски и по ее вине, и по причинам объективным.

Если бы она могла восстановить точный ход событий, то выглядело бы это так.

– Война как феномен, кажется, уходит в прошлое, – проговорил Кир, ее муж, тот самый Кир, что сыграл преподлую роль во время случившегося много лет назад «потешного переворота», за несколько минут до того, как в его мозгу натянулась и с отчетливым звуком «дзыньк» лопнула важнейшая струна, соединявшая в речевой зоне мозга два важных участка. – Уже невозможно представить себе, как на огромном поле сходятся орды озверевших мужчин, чтобы искромсать друг друга на куски мяса.

Он потянулся за зажигалкой, чтобы прикурить совсем уже остывшую трубку.

– Дзыньк! Дзыньк!

Напоследок обведя глазами комнату, он скользнул взглядом по фото на стене: он, Васса, Майер, Клара, Федор. «Двое из пяти – того», – успел подумать он.

Кир обмяк в кресле, как будто от усталости прикрыв глаза. Не прикурив, даже не чиркнув, даже не крутанув колесико, которое должно было высечь искру из кремния.

– Пойдемте на кухню, – приветливо позвала Кира Константиновна, жена Кира, знавшая всех столичных бесов по именам и даже именем своим подыгравшая ему как нельзя лучше, – пока он думает над вашим вопросом, мы с вами сварим кофейку.

Выходя из комнаты, она ласково потрепала мужа по уже разрушившейся голове, и они двинулись с гостем на кухню, где их новенькая домработница

румыночка Анита, взятая взамен старой, столетней, доваривала третий таз клубничного варенья.

– С этой дачей столько хлопот, – улыбнулась Кира Константиновна. – Мы получили дом сорок лет назад, и за это время я ни разу не присела! И эта вечная клубника в июле – запах головокружительный и цвет, но куда потом девать столько варенья? Признаюсь вам – у нас забит весь подвал не только прошлогодним, но и позапрошлогодним, но я варю, а что поделаешь. Чувствуете аромат? Да, кстати, а как вы стали журналистом? Давно пишете об ученых, об историках?

Ответа не случилось. На кухню, ковыляя, вошла старая одышливая колли и принялась с нелепым чмоканьем облизывать и без того уже начисто вылизанную миску.

– Пошла вон отсюда! – неожиданно заорала на нее Кира. – Вот гадина, ходит здесь, воняет, слюной капает. Ненавижу эту тварюгу. Это Кир ее обожает, видите ли, – смягчившись добавила она, поймав на себе удивленный от такой неожиданности взгляд молодого человека.

Они вернулись в гостиную – просторную и захламленную одновременно, как это часто бывает на подмосковных старых дачах, и принялись разливать кофе.

– Кажется, он заснул, – шепотом произнесла Кира Константиновна, – умаялся сегодня, все утро просидел за работой.

– Ох и я умаялся, – развздыхался молодой человек. – Добирался до вас по пробкам целых четыре часа, хотя, если по-хорошему, тут и ехать-то не больше сорока минут.

Он достал телефон, сощурился.

– У вас тут Интернет не ловит, что ли? Мне бы надо почту быстренько проверить.

– Подойдите вон к тому окну, – посоветовала Кира, – там лучше всего ловит, я всегда туда иду с ноутбуком, когда мне что-то нужно посмотреть.

– Вам?

– Дзыньк, – сказал в последний раз мозг Кира, уже не ему, совсем отключенному, а ей, в надежде, что она подойдет к волшебному окну и услышит сигнал, поставит чашку, забьет тревогу и спасет в этой голове хотя бы что-то из того, что там можно еще спасти.

– Иди туда, к нему, иди, – попросил ее и вошедший в комнату одышливый шелудивый спаниель Тоби. – Ну что ты сидишь здесь, когда он там почти уже умер!

– Да, в городе невозможно, – согласилась Кира, – так что же вы так и будете писать о других? Вы ведь не так уж молоды, молодой человек. Не пора ли написать о себе?

– Я пишу и свое тоже, – смущенно проговорил он, – все это так, для заработка.

Он смутился, услышав свои собственные слова.

Кира Константиновна запричитала: она так и знала, так и знала, сразу увидела, вы даже не представляете, молодой человек, сколько на вашем месте, буквально на вашем месте, сидело будущих гениев в самых разных областях человеческой деятельности.

– Бегите из города, – неожиданно для себя самой заключила она, – мыслителям там делать нечего, те, что там водились, давно уже перевелись. Там

нужно шоу, на худой конец ток-шоу, там люди давным-давно повтыкали в себя электрические провода и блаженно дергаются от этого. Идите к нам секретарем – будете помогать разбирать архив, делать кое-какую работу по хозяйству, летом траву стричь, зимой снег убирать – и будет из вас толк!

Они поговорили.

Молодой человек все благодарил и смущался, через силу гладил вонючего пса, как-то все-таки пробравшегося, несмотря на закрытую дверь, к ним, старался показаться воспитанным и очень интеллигентным, чтобы и себя утешить мыслью, что вот и отдохну за городом, хотя какой это отдых! Прорвался для разговора к Киру, а угодил в лапы его жены. О чем же он будет писать в статье? Повод-то надежный, грядущее семидесятилетие, опубликуют и гонорар заплатят без задержи. А тут… эх…

А не пристает ли к нему старушка?

Когда они выходили из гостиной в коридор, Кир незаметно сполз набок. Его жена проводила гостя к выходу мимо пышущей ароматами кухни, скинула тапочки – шелковые синие с розовыми фазанами – и отправилась провожать гостя под трескотню цикад и отчаянные ароматы цветущего табака босиком.

– Она хочет с ним спариться! – горлопанила одна отчаянно крикливая цикада, – она заманивает молодых самцов.

– Дура ты, – отвечала ей другая с соседнего куста, – у нее прошел возраст спаривания.

– Эти мерзоты спариваются чем хочешь, головой, руками, ногами, – надрывно орала первая, – и дура у нас в этом ареале ты и только ты!!!

– Приходите завтра, – сказала Кира журналисту вместо слов прощания.

– Странный этот Кир, – подумал молодой человек, вливаясь в вереницу машин, образовавших пробку в обратную сторону. – Может, наркоман? Выключился, и всё.

Он, конечно, ничего не понял наутро, когда открыл глаза и о чем-то стал говорить Кире.

Он увидел, что они с домработницей Анитой (она рассказывала о себе, что была медсестрой) разложили его на полу и всячески пытались зафиксировать его голову на высокой подушке.

– Когда, ты говоришь, его нашла? – спрашивала Кира. – Господи, какая же я дура, что вчера так больше и не заглянула к нему.

Он стал говорить Кире, что, кажется, чем-то отравился, так намаялся последние дни с животом. А вчера почувствовал от запаха кофе особенную дурноту, а потом треск, а потом разбился сам в своей голове, словно зеркало, и рассыпался на кусочки.

Кира и домработница, глядя на него, разрыдались.

«Скорая» стояла в пробке.

– Молодой человек, вы сейчас не приезжайте, у Кира инсульт, он потерял речь. Я сама наберу вас, когда откроется возможность.

Увидев медсестру, Кир попросил у нее воды.

Она кивнула, задрала ему рукав и вонзила иглу в голубую вену на сгибе локтя. Боль была, но он ее не почувствовал.

Только через час после бессмысленного визита «скорой» в комнату вошла Васса.

– Здравствуй, Кир, – спокойно сказала она, – не пытайся мне ответить, ты не можешь говорить.

– Кира! – закричал он. – Зачем ты позвала ее? Я что, просил? Добить меня хочешь?

– Вот видишь, Кир, я же сказала: ты не можешь говорить. Не мычи, ты же не корова. Я заберу тебя, положу к себе. Но ты, я надеюсь, помнишь, что я не люблю капризов. Выскочишь, если умеешь прыгать.

Он лежал перед ней распластанный, плохо пахнущий, не понятый и отчего-то очень обиженный.

Она стояла перед ним в белых облегающих брюках, белой же майке с большим вырезом и скрещенными руками на груди. Прямая спина, кольца с крупными камнями, золотая оправа очков.

Ох, какие же между ними были счеты!

За свою, теперь уже можно сказать, долгую жизнь Кир множество раз подходил к опасной черте, разделяющий этот мир и тот, и каждый раз на этой черте сталкивался лоб в лоб с Вассой. Васса как будто дежурила у этой черты, еще в молодости возглавив реанимационное отделение в клинике, где много раз в сутки затянутые латексом человеческие пальцы копались в спящих химическим сном мозгах пациентов. Каждое утро она подписывала листок бумаги с забитыми на тот свет голами и пропущенными оттуда ударами. Этот футбол был ее обычной работой – она заводила сердца, заставляла легкие дышать, она мощно и уверенно ворочала погибающие тела, каждый раз бросая вызов ей, Матушке, тем самым чувствуя особенное равенство с теми, кто вершит и решает.

Она судила людей. Разделяла на достойных и недостойных. Презирала в них страх перед болью и смертью. Васса нередко действовала по своему суду, как бы случайно задевая ногой за розетку, дающую ток аппарату искусственного дыхания. Она запросто могла разорвать жизненную нить, вмешаться в химию очередного малодостойного хлюпика, жадно цеплявшегося за жизнь.

Первый раз Кир чуть не погиб, будучи мальчиком. Он почти утонул в озере, пока взрослые на берегу с увлечением играли в дурака. Васса тогда переходила в третий класс и увлеченно диагностировала вши у своих одноклассников.

Во второй раз его ударило током, когда он был на летних сборах и неумело строил свинарник своими белоснежными руками, приученными выводить только персидскую вязь, – он по заслугам считался лучшим студентом Института стран Азии и Африки, которого отрядили в военные лагеря, невзирая на его прилежную завербованность, свершившуюся еще на третьем курсе, вместе с первой любовью.

Он рассказал об этом эпизоде Вассе на дне рождения своего лучшего друга, который отчаянно влюбился в ее ближайшую подругу Клару, увлекшись ею самой – стальным блеском ее глаз, осанкой, гипотезой о ее нежном сердце, трепещущем под этим панцирем логики и циничного взгляда на жизнь.

– Да лучше бы ты погиб тогда, чем всю жизнь жить идиотом, – полоснула Васса шуткой, как лезвием, его сентиментальные воспоминания, которые вмиг от этого прикосновения скрючились и уползли в небытие.

Кир решил тогда, что ответит ей тем же, но через чувство, он сотрудничал в достижении своих целей с Кларой, быстро выскочившей за его приятеля, но Васса зло посмеялась над его, как она выразилась, «малодушием», так ни разу

и не явившись на назначенное им свидание – ни в театр, ни на концерт, ни на семейный обед, хотя каждый раз игриво обнадеживала: «Буду непременно, только ты жди».

В третий раз Кир дотронулся до заветной черты в Афганистане, куда был послан военным переводчиком. Его отряд с высоким начальством во главе, к которому он и был прикомандирован, попал в окружение и был полностью перебит.

Кир безупречно притворился мертвым, а когда через много часов счел безопасным шевельнуться и открыть глаза, то не обнаружил от этого последнего действия никакого эффекта – он почти ослеп. Он попал с этим недугом прямиком к Вассе, превратившейся в скалистую гору в пейзаже окружающих его человеческих отношений.

– Что, так сильно зажмурился? – пошутила она, собственноручно откатывая изможденного Кира, у которого от стресса все еще тряслись руки. – А молний на этот раз не было?

Он разозлился.

Она улыбнулась.

Она мерила ему давление, когда у него, призванного властью на создание новой партии, впервые поднялось давление.

– Ты или ври, или жри, – жестко сказала ему Васса. – То и другое твой организм не выдержит. У тебя лишних сорок килограммов!

Он, как всегда, обиделся, но сладкое есть перестал.

Это же повторилось, когда на презентации его книги о чеченской войне неизвестные закидали его тухлыми яйцами.

– Диета, – сказала Васса уходя, – и в болтовне тоже. Твой характер слабее твоего конформизма. А то сдохнешь ведь.

Он посмотрел тогда на нее другими глазами: разнузданная красотка, правящая бал в борделе человеческой немощи.

– Знаешь, – ответил он ей, – ты тоже сдохнешь. И без вранья, и с твоей прямой спиной. На земле ведь еще никто не выживал.

Улыбнулся.

– Ну, договорились, – ответила Васса, словно не заметив ни его реплики, ни его улыбки.

Ну да, он стал лицедеем.

Он говорил на заказ, он писал на заказ, он управлял вниманием людей, как фокусник, который достает голубя то из внутреннего кармана, то из-за шиворота зеваки в первом ряду. Он поначалу надеялся, что сможет говорить и свое, что сумеет пропихнуть, втиснуть в заданную линию свои парадоксы и горечь собственных наблюдений.

Он говорил слова. Писал слова. Изображал слова, дав в конце концов и им, и главному заказчику из числа правителей Пангеи полную волю. Слова открывали ему рот, расширяли или сужали его зрачки, вертели его головой.

Через три года после свистка он стал могучим заклинателем слов, для простоты слившись воедино со своим мнением, подсказанным ему извне, но ведь и он, и он подсказывал туда, наверх, каким должно быть мнение, в частности и его собственное. Значит, он тоже влиял, он был услышан, а не только выполнял команды!

Он очень близко подходил к Власти.

Он видел пот на лбу Власти, прыщи на носу Власти, напряжение мысли, метущееся в продольных лобных складках.

Он знал ее тревоги, тяготы, он знал дно и изнанку, из которой сплошь состояла Власть, скрытая от глаз.

Власть не церемонилась с ним, но ценила его талант.

Она дала ему взамен громкое имя, солидное положение историка и философа, прекрасный загородный дом, в котором некогда жил знаменитый опальный поэт, деньги и ощущение избранности.

Он, конечно, замечал роящихся вокруг него мелких бесов. «Вжик! Вжик!» – они то и дело сновали около его головы, иногда проходя насквозь.

Прогуливаясь взглядом по своей гигантской бумажной библиотеке – Кир по старой привычке не очень-то доверял электрическим словам и считал дело сделанным, только когда его мысли обретали бумажную плоть, – он не раз слышал их визгливое пение, поначалу успешно убеждая себя в том, что это вьются над ним не бесы, а вечно охочее до крови, вечно голодное комарье.

Он складно жил с женой, на которой спешно женился по совету Вассы, вернувшись из Афганистана.

– Тебе нужен дистресс, женись вот на Кире, может, с глазами и выскочишь, – как-то однажды рассеянно сказала она после очередного анализа его энцефалограммы. – Давай, дружок, ударься немного током!

Кир отметил середину жизни яркой влюбленностью в одну необычную женщину – он познакомился с ней у физиков, среди которых оказалось несколько его школьных товарищей. Физиков также почитала и Васса, держа их в чем-то за равных себе. Она лечила многих опальных ученых, неизменно восхищавшихся ее красотой и мужским умом. Женщину эту звали Асах, она была кабардинкой и ходила за известным академиком, демонстрируя беспримерное самоотречение и почти животную преданность ему.

Академик ушел счастливым, и Кир, сам того не замечая, завидовал ему, полагая, что тот или иной конец жизни дается или в награду, или в наказание. Асах, конечно, была наградой. И он, Кир, такой награды тоже жаждал – параллельной жизни с такой вот сказочной, мягкой, вечно молчащей женщиной.

Он обезумел от нее. Он словно подхватил чуму, бредил, снимал дачи, квартиры, отели, он просил ее читать ему, петь ему, растирать ему спину, он чувствовал себя рядом с ней титаном, героем войн, а не подпевалой, который достоин не более чем своей собственной жены.

Когда Кир охладел к Асах – случилось это вдруг, без всякой причины, надоела она ему, разонравилась, стала казаться дурой да еще и высокопарной дурой, хотя он и понимал, что был не прав, что это гримасы возвращающегося к нему душевного здоровья, – он помог ей уехать в Германию, в монастырь: так спокойнее и ему, и ей. Не разболтает лишнего, будет сыта и сможет красиво стареть.

Он как смог заморочил ей голову. Наплел историю о важных делах, закончив которые они смогут на старости лет, держась за руки, смотреть на закат в Лозанне или Цюрихе. Он иногда просил ее о мелочах и, конечно, приучил писать короткие письма о своей теперешней жизни и о пациентах, достойных их общего внимания.

Узнав про Асах, теперь уже называющуюся совсем другим именем и изменившую веру, Васса сказала Киру:

– Больше я не стану помогать тебе выживать. Ты не просто дурак, ты вредный дурак. Сдохни хоть как человек.

Их поединок набирал силу. И состязались они во всем.

Васса была бессребреница. Кир тоже. Он, как и она, любил не деньги, а власть. Васса в качестве благодарности ценила только преданность, такую же звериную, как и страх. Ничто не могло заставить ее простить Кира за его проступок с Асах, никакое рассуждение не могло убедить ее в возможности оставить его в списке тех, кого она признавала. В списке достойных. По просьбе академика, чей авторитет был и в ее глазах безупречным, она когда-то помогла этой несчастной выносить прижитое ею внебрачное дитя, и тот факт, что Кир встал поперек ее доброго дела, был помимо всего откровенным вызовом ей.

Васса отвернулась от него публично. Она не говорила с ним, не соблюдала на людях приличий, резко обрубив все вопросы почти что медицинской констатацией: «Кто? Кир? Он для меня умер».

– Этим двоим тесен мир, – говорили о них общие знакомые.

Если бы Клара была жива, то поехать к столь тяжело заболевшему Киру попросила бы она. Она позвонила бы. Несмотря на то что жили они с мужем далеко отсюда, в другой стране. Ей бы Васса не отказала. Но поскольку Клары среди людей уже не было, звонить пришлось Кире Константиновне. А что делать? Не до церемоний.

– Васса, послушай меня.

Кира была из тех женщин, в которых не было загадки, столь необходимой для интереса к ним мужчин. Единственное, чем она научилась с возрастом их приманивать, и был сам возраст. Вплоть до своего пятидесятилетия она провела рядом с Киром долгие годы, полные одиночества, давая ему единственное, на что была способна, – служение. И только вызрев до финальной точки, она почувствовала, что может привораживать мужчин, мужчин совсем молоденьких, как этот журналистик, именно этой своей обретенной загадкой – спелостью.

Кем овладевали они, страстно сходясь с ней? Матерью? Старшей сестрой? Запретом? Она загадывала загадки, они их разгадывали.

– Васса, у него инсульт.

Васса, конечно, презирала ее абсолютно, хотя и держалась рядом в силу логики времени, поместившей их на общих параллелях, называемых средой и эпохой.

– Это тебе за Асах, – сказала Васса вслед уносимому на носилках Киру, – страдай и думай об этом.

– Я дал ей судьбу, – ответил ей Кир, уже осознав, что слов его никто не понимает. – Я не боюсь смерти, Васса, я издохну, но не буду потакать тебе, гордячке, не буду пресмыкаться, чтобы ты спасала меня.

– Ну-ну, – хмыкнула Васса, привычно разобрав его речь. – Герой… Ты захочешь смерти, – поймала его несказанную мысль, – но не получишь ее. Наберись терпения, Кир…

Васса опомнилась, что словесно и мысленно казнит больного, а это противоречило ее принципам.

Кир не хотел, чтобы его несли.

Но его несли.

Он не хотел ехать, но куда-то ехал.

Он не хотел лежать в этой комнате, именуемой палатой, но его уложили.

Он чувствовал обиду, агрессию, бессилие много дней, пока не осознал, что никто больше, кроме Вассы, не слышит его и теперь он не только бессилен, но и полностью, абсолютно одинок.

– Что же происходит в моей голове? – спрашивал себя Кир в редкие минуты, когда был в состоянии спрашивать себя. – Что я делал со своим мозгом все эти годы, что он так одномоментно и подло подвел меня? Неужели способ ухода – это расплата?

Кир распадался. Как распадался и мир в его голове. Краски, образы, слова, лица – все это временами превращалось в злобно и уродливо накрошенный кем-то винегрет. Он чувствовал отчаяние, страх, приступы нестерпимой тоски. Временами он плакал. Нечуткая чужая воля угнетала его. Он просил, чтобы к нему пришел такой-то, а приходил совсем другой, чашка чая казалась ему чашей с кровью, он отталкивал ее, но ему ее насильно пихали в рот, иногда он часами лежал в собственном кале или моче, морщась от мерзости подгузника, но никому и в голову не приходило помыть его и переменить пеленку – вместо этого ему принимались читать вслух или включали писклявого Моцарта. Он начал бояться Вассы, дававшей ему безупречное лечение, но не сочувствие.

Через месяц он смог встать. Еще через месяц он окончательно смирился, что не будет услышан. Еще через месяц он отгородился от всего мира своей на него обидой до небес. Он изображал еще бóльшую немощь, чем была у него, еще большее слабоумие, чем то, что породило в нем излияние крови. Он мычал, громко пукал, рыгал не прикрываясь, общался с миром только через кривые галочки, которые он якобы с усилием ставил напротив интересующих его телевизионных программ.

За что ему?

Он вдруг стал видеть некоторые части своего тела действующими по собственной воле. Вот рука хватает и хватает пирожное, а он злится на эту алчную руку, куда ему, и так заплыл жиром!

За что ему?

Вот он жрет и жрет, обляпываясь едой, и гадит одновременно, и никому нет до этого дела.

За что ему?

Сиделка ненавидит его, но якобы заботливо укрывает ноги пледом: его жизнь – ее деньги.

Столь верно служившая ему все эти годы Кира – служившая подругой, советчицей, редактором, секретарем, курьером – закрывает глаза на то, как унижают его, некогда такого нужного, но теперь бесполезно замолчавшего оракула.

Оракул молчит. Он сломался. Ему больше ничего не положено. Эх.

Прямо перед тем как шагнуть вон из окна подмосковной дачи, с первого этажа ее – Кир просто перепутал оконный проем с дверным, – он вспомнил, как

говорил подстроенную речь на митинге, сплошь состоящую из дразнилок и вранья. Он вспомнил, как полюбил Асах, здорово забывшись, и потом очнулся, и как маялся потом, утешаясь лишь осознанием своей силы и хваленого чувства равновесия. Он вспомнил также молоденьких птенцов, вившихся вокруг Киры, которые были по факту безопасны для него, а поэтому привечаемы. И даже этот, как его, биограф, журналист, ведь это же его спина мелькает иногда в коридоре, ведь это же он разбирает теперь в кабинете его архив?

Он вспомнил даже молодые глаза Вассы – не такие, как теперь, а веселые, без морщин и набрякших век, он вспомнил звук ее молодого смеха, кручение дыма ее сигареты, по которому они, еще пацаны, пытались угадывать будущее: даст, не даст. Не серьезно, конечно. Да и что такого люди нашли в этом «даст»?

Он мысленно пробежался по небылицам, сплетенным им за всю его, как ему теперь померещилось, бесконечно долгую жизнь, он ощутил пронзительную тоску от того, что за все это время так ни разу и не обрюхатил Киру, вечно теша и ее небылицами, но только другого разлива.

Он что, врал?

Он врал, а слова не врали?

Кто из них врал, и кто отвечает за это?

Нет, не перед Вассой!

Кир твердо знал, что неподсуден. Он знал, что не существует на свете никого, кто мог бы упрекнуть его в бесконечной лжи. И никакая Васса ему не судья, никакой человек.

Кир разбил себе лицо и сломал палец.

И когда Васса, не глядя на него, заклеивала раны пластырем, он сосредоточился до предела и послал ей мысленную мольбу: «Помоги».

– Не было приказа, – рассеянно произнесла вслух Васса, обращаясь то ли к нему, то ли к кому-то еще, кто мог бы передать ей эти слова.

Но передать никто не мог, не было никого на свете, кроме него, распластанного на кровати, Киры, щебечущей с молодым человеком за чаем с клубничным вареньем, сиделки, готовящейся после перевязки кормить его кашей.

– Каши пока не надо, – сухо сказал Васса, – я сделаю ему укол, пусть поспит.

Кир пролежал так еще десять лет.

Васса следующей зимой поскользнулась на ступеньках своего дома и отравилась таблетками, узнав, какой характер носит ее травма, и оставив записку с коротким «Подите вон!», адресованную неизвестно кому.

Васса вышла из семьи польских деловых людей, поднявшихся с самого низа. Прапрадед ее был каменщиком и уже в зрелом возрасте, проявив усердие, выучился калькуляции. Ее бабушка помогала своему отцу во время первой мировой войны содержать небольшой магазин, в котором даже в самые тяжелые времена можно было отыскать что-нибудь съестное.

Сразу после войны дед Вассы, слывший хорошим семьянином, влюбился в женщину с дурной репутацией, русскую, влюбился, совсем потеряв голову. Она поразила его тем, что, будучи искушенной в делах любви, разыгрывала невинность, каждый раз сбивая его с толку. Она то отдавалась ему со всей

развратной страстью, то изображала из себя девушку, которой это не так, а то не сяк. Несчастный никак не мог выбрать между женой и любовницей, метался от одной к другой, выбирая то долг, то страсть. Нервы его от этого совсем расшатались, и однажды он в припадке ярости накинулся на свою жену, бабушку Вассы, и по неосторожности задушил. Отец Вассы и ее тетушка – их дети – по странному стечению обстоятельств оказались в детской колонии в России: их, несмотря на иные обстоятельства, как сирот первой мировой войны оформили по договоренности родственников на вывоз в страну, где все было иначе. Их детский дом находился в Балашихе, куда впоследствии помещались многие дети репрессированных и расстрелянных белогвардейцев. Эти дети были обучены хорошим манерам и имели зачатки неплохого образования.

Оба они, и Вассин отец, и ее тетушка, поступили в московские медицинские институты, где усердно учились, вышли потом в хорошие доктора и обрели себе пары из потомственных врачебных семей.

Вассу привозили в Балашиху на лето, где ее отец обзавелся скромным брошенным домишком, оформленным с помощью высокого покровительства родителей жены. Васса дружила с белогвардейскими сиротами и позднее имела уважение лишь к выкованным бедой характерам и к исключительно одинокому образу жизни.

Отец Кира был из буржуазных немцев.

В молодости он взмыл по карьерной лестнице, став руководителем крупного завода. Его родной брат основал в Кёльне религиозную секту радикального свойства, за что был перед самой войной посажен в тюрьму. Отец Кира открестился от брата, закончил университет народного хозяйства в 1929 году и стал работать в президиуме научно-исследовательского института экономики, так как стал известен в научном мире своими публикациями. В 1939 году нацисты сняли его, отправили на фронт, искренне полагая, что экономика – это лженаука. Отец Кира Аксель фон Гиббелин попал в русский плен, да так и остался жить в СССР, сойдясь уже к концу 40-х с прекрасной девушкой Тамарой, от души пожалевшей его.

Род Тамары происходил из сельца Красное, что находится в десятке километров от Суханова. Сельцо это расположено на речке Мокрая Тобола, которая вместе с Сухой Тоболой впадает в Дон, чуть пониже деревни Куликовка, что находится на северном краю Куликова поля.

Многие из рода Тамары умерли от удара, предварительно онемев.

Участь эта постигла Ивана Михайловича Калмыкова, пораженного ударом в 1770 году, сыновей его Игната в 1834 году и Давида в 1841-м, их дочерей Дарью в 1861-м и Марину в 1872-м, а также из родни Федота Васильева в 1763-м, Лариона, умершего в 1790-м, Ивана Ермолова, Василия и Симеона, ушедших в рекруты в 1756 и в 1758 годах. ◆

Мария Зелинская

ШАВКА

Сценарий

Ласковая донельзя собака облизывала ноги толстой нянечки. Та принесла собаке еду, но животное хотело внимания и игнорировало корм. Собака восторженно поскуливала, пританцовывая на всех четырех лапах. Все ее тело сотрясало от радости, а задние ноги вот-вот готовы были подвести ее.

Собака не отступала от нянечки ни на миллиметр, хотя ее отпихивали то рукой, то ногой, потом один раз раздраженно ударили галошей под дых, а в конце прищемили морду или хвост решеткой. Собака громко взвизгнула, но и эта боль, казалось, была для нее радостной, подаренной человеком. Шавка истосковалась по ласке.

Лиза стояла у окна, смотрела на собаку и расчесывала волосы, зажав щетку левой рукой. Волосы были длинные и доставали до талии. Решив, что волосы расчесаны достаточно, Лиза отложила щетку и все той же левой рукой потянулась к форточке.

– Не надо. Холодно, – недовольно протянула в полусне некрасивая Катя, единственная возразившая из шести спящих в комнате.

Лиза повернула пальцами замочек форточки и почувствовала, как в лицо повеяло холодом.

По коридору ровным, как стая птиц, косяком шли с десяток бритых наголо рослых парней из соседнего корпуса. Их лица (хотя нет, это были не лица, а бычьи морды: обтянутые кожей скулы, налитые предвкушением насилия глаза, невидимые рога из угловатых лбов – орудия смерти) излучали опасность.

Лиза замерла и прислушалась к звукам. Постояв так еще секунду, она побежала в кровать и стремительно скрылась под одеялом, натянув его до самой макушки. Другие девочки, некрасивая Катя в их числе, сели на кроватях. В дверь постучали. Девочки испуганно переглянулись.

Катя встала. На ней были затертые трусы и майка. На пороге стояли парни.

Лиза не выспалась и уже с утра была не в настроении. Поэтому, когда Катя поставила перед ней поднос с едой, она даже не посмотрела в ее сторону. Впрочем, некрасивая Катя не обратила на это внимания. Она пошла за своим подносом.

– Вовку вчера били. Знаешь?

Лиза как будто бы не услышала Катю.

– Компот есть? – спросила она.

Катя отрицательно покачала головой. Лиза встала из-за стола и пошла к окошку, где раздают еду. Там она стояла и бессмысленно долго, как глупое животное, смотрела на толстых нянечек, работниц детского дома.

– Что тебе?

Нянечки всегда говорили презрительно. Лиза была слишком гордой, чтобы после такого просить компот. Она отлипла от стены и вышла из столовой.

Оставленный поднос Лизы был переполнен – суп, каша и котлета, подлива. У Яны, коротко стриженной толстухи, текли слюни. Яна села за стол к Кате. Та инстинктивно подтянула поднос к себе и грозно посмотрела на Яну, которая тут же ловким движением макнула палец в Лизину кашу и, облизывая его, побежала к выходу.

Все девочки уже давно поели и ушли. Катя облизывала тарелку и смотрела в окно на улицу.

Лиза стояла на крыльце под табличкой «Волгодонский детский дом № 4» и смотрела, как остальные дети разбрелись по двору, а у калитки стояла молодая и красивая волонтер Вероника.

Вероника махала руками, призывая на помощь, потому что калитка не открывалась. Лиза не пошевелилась, хотя призыв Вероники был обращен лично к ней.

Наталья Ивановна, молодая невзрачная воспитательница в стремных очках и с ярко-красными губами, была поглощена гневным созерцанием залезшей на забор Яны.

– Я тебя убью сейчас! Быстро слезла с забора!

Наталья Ивановна побежала к Яне. На бегу у нее из кармана выпала пачка сигарет. Она не заметила. Детская рука потянулась, подобрала пачку и спрятала в старых цветных колготках – за резинку.

– Сиги на базу.

Другая детская рука потянулась к колготкам, выхватила сиги и, оттянув резинку, отпустила. Резинка больно ударила по коже.

Лиза шла по темному коридору детского дома, ее сопровождал вой, доносившийся с улицы, звук, уже никого не удивляющий.

Лиза тупо смотрела на Веронику и двух девочек-студенток, тоже волонтеров, которые рядом с Вероникой казались серыми мышами. Дело было в комнате творчества. Волонтеры объясняли, как мастерить разноцветных журавликов.

– Ты почему не делаешь? – склонилась к Лизе Вероника.

Волосы волонтерши неприятно щекотали щеку. Лиза протянула руку и отстранила Веронику.

– Делаю.

Вероника увидела враждебность в глазах Лизы и беспомощно улыбнулась. Лиза на улыбку не ответила. Когда волонтерша отошла, она взяла ножницы и воткнула тупой конец себе в руку. Железо коснулось кожи, но не причинило никакого вреда. Лиза бросила ножницы на стол. Все дети посмотрели на нее. Катя хихикнула.

– Чё смотришь? – сказала Катя повернувшейся Яне. Та улыбалась Лизе. А под носом у нее были грязные сопливые разводы. – Иди умойся.

Волонтеры заметили наметившиеся трудности. Вероника подошла к Яне.

– Ну что, Анечка, получается?

Катя заржала.

– Получается, Анечка? – повторила она.

– Я Яна.

– Прости, пожалуйста, – Вероника так хотела казаться хорошей, что до ужаса испугалась своей оплошности.

Яна почувствовала переживания девушки и предприняла попытку заплакать.

– Ну что ты! Пойдем умоемся?

Вероника взяла Яну за руку, и они вышли из комнаты.

Катя бросила ножницы на стол.

– Уродка, – с завистью глядя на Яну, выдавила она.

Когда волонтерша вышла, дети разбрелись по дому. Бумажные журавлики попадали на пол, были сброшены с подоконников и валялись где попало. В комнате остались Катя и Лиза.

– Не надо лучше, – сказала Катя Лизе, расстегнувшей сумку и нашедшей кошелек Вероники.

Лиза провела пальцами по купюрам. В кошельке лежали тысячные, пятисотки, сотки и мелочь. Взгляд Лизы привлекла фотография немолодого улыбающегося человека, вставленная в окошко бумажника.

Лиза сидела лицом к окну, свет солнца отражался в ее глазах, уменьшив зрачок и увеличив количество цветноты. Катя стояла позади нее и плела ей косичку-змейку по всей голове.

Вероника вернулась недовольная. Ее шелковая блузка была забрызгана водой. Ткань прилипла к лифчику и, прозрачная, стала пропускать узор на нем так, что его можно было рассмотреть. Лифчик был цветной. Яны с Вероникой не было.

Вероника нервно прошла комнату наискось и, заметив, что почти никого не осталось, стала собирать сумку. Но сумка упала, а из незастегнутой косметички вывалилось много чего интересного. Вероника присела, хрустнув коленкой, и стала собирать все, что раскатилось по полу. Катя наступила на румяна. Вероника сделала вид, что не заметила. Также она «не заметила» и помаду, лежащую в середине комнаты. Катя оценила это.

Вероника хотела уйти, но подумала, что неудобно уходить молча.

– Ты где научилась плести косички? – спросила она, глядя на работу Кати.

– Нигде. Сама.

– Молодец. Станешь парикмахером?

Кате не понравилась эта мысль, но она вертела ее в голове, пока не выдала:

– Дочке плести буду.

– А если родится мальчик?

– Не родится. Надо просто в полнолуние…

– Что?

– Секс устроить. Тогда девочка получится.

– А у меня мальчик… – сказала Вероника.

Она чуть натянула блузу, та облепила ее фигуру, и стал виден округлый животик.

Катя бросила косичку Лизы, и косичка начала расплетаться. Катя шла на живот, как будто это было солнце, большой огненный шар, упавший с неба, чтобы Катя могла прикоснуться к нему. Катя подошла к Веронике, хозяйским движением подняла кофту и сначала прикоснулась к животу обеими ладонями, потом поцеловала живот и приложила к животу ухо.

Вероника на каблуках и в красивом расстегнутом плаще шла по длинному коридору, по стенам были развешаны некрасивые детские рисунки. Катя смотрела ей вслед и ненасытно втягивала своими крохотными ноздрями аромат духов. Потом побежала к окну и нашла взглядом вышедшую из здания Веронику, провожала ее глазами, пока та не скрылась из виду. Тогда Катя побежала к противоположному окну через весь коридор, но оттуда Веронику уже не увидела.

Лиза смотрела на Катю. Процедила: «Шавка».

Вечером, когда девочки сидели в общей комнате, Катя сказала:

– Я к Ваньке. Пойдешь?

Губы и щеки некрасивой Кати были накрашены. Лиза тупо смотрела на нее

и не отвечала. Потом Катя красила ей губы и щеки, а потом они спускались по лестнице. Катя прыгала неуклюже, как гиппопотам, через две ступеньки, Лиза шла, как взрослая.

Когда девочки подошли к комнате воспитателей, Лиза сказала:

– Не надо крысой.

– Только крысой и надо.

Катя три раза постучалась в комнату воспитателей.

– Наталья Ивановна, можно?

Катя зашла в комнату и что-то долго врала своим скрипучим голосом, а Лиза рассматривала свои обгрызенные ногти, потом хотела обгрызть еще, но только испачкала пальцы помадой и цокнула с досады.

Маленький котенок активно работал челюстями и ломал острыми зубами хребет маленькой рыбы. Живая, она трепыхалась у него в пасти. Он хищно урчал, наслаждаясь рыбьей пляской смерти. Лизе нравилось зрелище. Когда молодая воспитательница открыла дверь, котенок испугался. Наталья Ивановна вытолкнула недовольную Катю.

– Сегодня проверка. Сходишь завтра. Лиза, зайди…

Катя плакала, идя в комнату. На пути ей встретилась уродка Яна. Катя замахнулась и ударила ее по лицу. Яне было радостно, что Катя плачет. Даже горящая от удара щека не портила ощущения.

– Меня забирают?

– Ты едешь на конкурс.

Наталья Ивановна курила у открытого окна, накинув на плечи пальто, старое и облезлое. Она пачкала белый фильтр сигарет своими жирными красными губами, и Лизе было неприятно. Ее губы были такого же цвета. Она быстро вытерла их рукавом черной поношенной толстовки.

– Марина написала сочинение. Его выбрали. Но поедешь ты. Думай, кого возьмешь. Не знаю, как другие учителя, но я как раз свободна… У меня с вами дурдом, а дома еще муж и дети. Надо вырваться, иначе чокнусь.

Вечер у Кати был испорчен. Когда Лиза вернулась и начала собирать вещи, та лежала на кровати и даже не обернулась. Уходя, Лиза закрыла окно, чтобы Кате не дуло.

Яна, увидев, что Лиза идет с чемоданом, вскочила и раскрыла рот от изумления.

– Дура, я на конкурс, – сказала Лиза.

Яна явно не поняла.

– А тебя туда не возьмут никогда, – зачем-то добавила Лиза.

Лиза в заплетенных косичках и белой блузке с кружевами сидела у директора.

– Сочинение писала Марина Иващенко, но конкурс для детей с инвалидностью. Мы упустили этот момент. Вот, почитай ее сочинение, – директор протянула тетрадку, но Лиза смотрела на огромную волосатую родинку у нее на шее. – Они оплачивают дорогу, проживание, питание. Там будет весело, вас на экскурсии поведут. Если бы могла поехать Марина, она поехала бы. И никто бы никого не обманывал… – директор сделала большой глоток кофе, волосатая родинка на ее шее зашевелилась. – Ты выбрала, с кем поедешь?

– Только не с Натальей Ивановной.

Лиза ехала в такси. На переднем сиденье сидела молодая воспитательница Наталья Ивановна, и она позволяла шоферу с татуированными перстнями на пальцах рассматривать ее ноги, а иногда даже прикасаться к ним, когда он держался за ручку коробки передач. Молодая воспитательница не разговаривала с Лизой, шофер тоже делал вид, что девочки в машине нет. На светофоре он положил руку Натальи Ивановны себе на причинное место и, водрузив свою ладонь сверху, сжал ее.

Лиза сидела в пустой машине и смотрела на Наталью Ивановну и шофера, идущих по направлению к туалету. Зажигание шофер не выключил, двигатель и радио работали.

Лиза протянула левую руку к ключу, повернула его – стало тихо.

Наталья Ивановна делала минет шоферу в старом, еще с советских времен не ремонтированном, вонючем придорожном туалете. Не то чтобы ей нечем было расплатиться, просто она уже давно была такая одинокая, обезмуженная. Шофер собрал рукой волосы у нее на затылке и властно направлял движения.

Лиза смотрела, как Наталья Ивановна пьет кофе в аэропорту, видела, как на ее верхней губе осталась пенка. Кофе ей Наталья Ивановна не предложила. Лиза сидела в общем зале и сторожила вещи.

Лиза сидела в кресле и наблюдала, как стюард и стюардесса не могут разойтись в проходе: один шел в кабину, другая в хвост самолета. Лиза заметила и вымученную улыбку стюардессы, и руку стюарда, скользнувшую по ее попе. Потом Лиза смотрела на демонстрацию аварийно-спасательного оборудования. Губы стюардессы были накрашены. Лиза закрыла глаза.

Флэшбэк. В рапиде

Руки бьют голову. Другие руки закрывают голову. Лиза толкает Ваню, тот падает, она бьет его ногами по животу и голове. Он в ссадинах. Он кричит. Из губы идет кровь.

Лиза открыла глаза и увидела склоненное к ней лицо стюардессы.

– Мясо с макаронами или рыбу с рисом?

Натальи Ивановны рядом не было. У окошка сидел красивый старик, в его профиле было что-то греческое. Рукой в леопардовых пятнах старости он сжимал пластиковый стакан и глотал томатный сок. Кадык на его шее двигался вверх-вниз.

Катя спускалась по лестнице, как гиппопотам, а потом зашла в комнату воспитателей.

– Я к девочкам в пятый корпус. Можно?

Катю никто не услышал.

Она надела капюшон и вышла из корпуса.

Ванька сидел на спинке лавочки спиной к дому. Катя подошла и села рядом с ним. Ванька некоторое время сидел молча и без движения, а потом спросил:

– Лиза где?

– Улетела.

Ванька посидел чуть, осознал ответ, а потом толкнул Катю. Та упала с лавки.

Когда Ванька уходил, Катя смотрела сначала на его красивые ноги в модных джинсах, а потом на самолет, пролетающий в небе.

Ванька слышал звук самолета, но обиженно смотрел вперед, как будто бы его только что предали.

Лиза тащила тяжелую сумку к выходу из аэропорта. Впереди косолапо двигалась Наталья Ивановна на каблуках, которые ей не шли. Она звонила по телефону. Никто не брал трубку. Потом Наталья Ивановна и Лиза стояли у выхода, растерянно глядя на людей с табличками, не имеющими к ним отношения.

Лиза стояла неподалеку от остановки возле аэропорта и смотрела на машины, туда-сюда проезжающие мимо. Взгляд ее привлек бедный человек, который спал на лавочке остановки. Лиза бросила вещи, которые ей приказано было сторожить, и пошла к нему. Подойдя к человеку, она долго смотрела на его лицо. Наталья Ивановна, договорившаяся о цене с пойманной машиной, издалека помахала Лизе рукой. Лиза повернулась к пьянице, достала скомканные купюры, стала запихивать ему в карман джинсов. Тот открыл глаза и схватил Лизу за руку.

Лиза ехала на заднем сиденье желтого такси. За рулем сидела крепкая женщина в кожаных перчатках. Наталья Ивановна прикрыла ноги плащом.

Лиза и Наталья Ивановна стояли в холле гостиницы. Лиза смотрела на разных рыб, пока Наталья Ивановна отдавала паспорта и молодые прыщавые парни переписывали данные в карточки.

Лиза запустила ладонь в аквариум с конфетами, взяла жменю и уже хотела было вытаскивать руку, но заметила, что на нее смотрят администраторы. Лиза не взяла ничего.

– Восьмой этаж, по коридору направо, там лифт, – прыщавый администратор протянул ключ.

Лиза смотрела на себя и Наталью Ивановну в зеркало лифта. У Натальи Ивановны порвались колготки. Лиза не стала ничего говорить.

Лифт открылся, Лиза вышла из него и пошла вправо, тогда как Наталья Ивановна – влево. Лиза заметила, что пошла не туда, но не остановилась.

– Комната 811, – прозвучал голос отдаляющейся Натальи Ивановны.

Лиза шла по длинному коридору отеля. Дверь номера в конце коридора была приоткрыта.

Лиза стояла у приоткрытого номера. Было слышно, как сквозь текущую воду пробивается голос женщины, без слов напевающей какую-то песенку. Пение имело гипнотическое действие и притягивало как магнит, как голос матери притягивает сон к уставшему за день младенцу. Лиза подошла ближе.

Катя-актриса подставила лицо воде. Вода текла по лицу, оставляя на нем и тут же смывая черные разводы туши с ресниц. Закончив петь, Катя выключила воду и начала ладонью стряхивать с себя капли. Игнорируя полотенце, ступила на кафель.

Лиза слышала тишину и не знала, что происходит в ванной. Когда дверь ванной открылась и оттуда вышла голая женщина, Лиза испугалась, что ее увидят. И ее увидели.

Лиза бежала по длинному гостиничному коридору, а потом сидела в номере одна. Ее грудная клетка вздымалась вверх-вниз. Лиза смотрела на две кровати, застеленные одинаково, на странную картину на стене. В номере зазвонил телефон. Лиза трубку не взяла, пошла к холодильнику с мини-баром. Холодильник был завален бутылочками. Лиза внимательно рассматривала их. Нашла на полке фисташки.

Лиза высунулась из окна с видом на море и ела фисташки, выплевывая скорлупу вниз. Вошла Наталья Ивановна.

– Трудно трубку взять? Звоню-звоню!

Лиза не ответила. Позади нее беззвучно мелькали картинки телевизора, который Наталья Ивановна со словами: «И мини-бар не трогай!» немедленно выключила. Воспитательница начала переодеваться, завязала волосы резинкой, что сделало ее еще более непривлекательной, как будто бы и годной только что на быстрый минет с таксистом.

– Ужин в семь.

Лиза стояла у входа в ресторан гостиницы и гипнотизировала часы, показывающие пятнадцать минут восьмого. Ужин начался. Лиза перевела взгляд в сторону лифта, Наталья Ивановна из него не выходила.

Из лифта вышли Катя-актриса и ее молодой парень. Она была одета в черную прозрачную кофту, лифчика на ней не было. В тон кофты были щедро накрашены черным ее глаза. Катя-актриса улыбалась, выставляя свои выбеленные до неестественного состояния зубы. Она зашла в ресторан.

Катя-актриса сидела с друзьями, смеялась, разговаривала. Неподалеку находилась Лиза, перед ней стояла пустая тарелка. К Лизе подошла запыхавшаяся Наталья Ивановна с мокрыми волосами.

– Ты ела?

Лиза бездумно ходила от одного блюда к другому, поднимала крышки, смотря, что

бы взять, но ничего не накладывала в тарелку. Сзади подошла Катя-актриса. У нее был хороший аппетит, и она навалила себе в тарелку гору всякой всячины.

Лиза поставила на стол тарелку точно с таким же, как у Кати-актрисы, хаосом. Молодая воспитательница пилила несчастный огурец: в ее тарелке были одни только овощи.

Они ели молча. Наталья Ивановна издавала неприятный хруст, пережевывая диетическую еду. Неподалеку от ее тарелки лежали пачка сигарет с зажигалкой и мобильный телефон, кнопку на котором она часто нажимала – то ли ждала звонка, то ли смотрела время.

– Я покурю и приду. Поднимайся на второй.

Наталья Ивановна ушла.

Катя-актриса сидела у своего парня на коленях. Она заметила на себе взгляд Лизы, подмигнула ей. Парень обернулся и посмотрел на Лизу.

Лиза встала из-за стола, приборы упали на пол. Официанты обернулись на нее. Лиза ушла из ресторана. У ее тарелки остался ключ от номера.

В комнате на втором этаже уже собрались дети с инвалидностью – кто с ДЦП, кто с синдромом Дауна – и их сопровождающие. Лиза заметно выделялась среди всех детей. Она выглядела здоровой. Ей было неуютно.

– Как тебя зовут? – спросил мальчик на коляске. – Я Астамир.

Лиза поднялась со своего места и отошла от мальчика.

Лиза стояла у двери входа в зал, наполняющийся детьми-инвалидами. Кто-то сзади закрыл ей глаза ладонями. Лиза резко отбросила их, думая, что это Наталья Ивановна, и обернулась со злым выражением лица. Перед Лизой стояла Катя-актриса.

– Ку-ку. Кто ключ забыл?

Лиза была рядом с девочкой, сидящей в коляске. Та смотрела на нее и глупо улыбалась. Организатор проводил предыдущего участника и объявил следующего:

– Елизавета Мишина. Детский дом номер три, город Волгодонск!

Лиза встала. Астамир не смог проигнорировать ситуацию:

– Ага, Лиза…

Организатор продолжил:

– Лиза – автор сочинения на тему «Экология». Она приехала с воспитательницей Натальей Ивановной.

Наталья Ивановна показала Лизе взглядом, что надо выходить.

Лиза стояла с краю импровизированной сцены. Все пялились на ее неразвитую конечность и думали только об одном: у нее нет правой руки. По крайней мере, Лиза была уверена, что все думают только об этом.

Наталья Ивановна показывала слайды про детский дом и несла официальный бред:

– Наш детский дом считается образцово-показательным. Всего у нас пятьдесят четыре воспитанника, из них двадцать мальчиков и тридцать четыре девочки. Воспитателей при этом не так много, но мы стараемся уделить время каждому, поэтому у нас такие талантливые дети, как Лизочка. Она сама сейчас расскажет о себе и о своей мечте.

Лиза молчала и смотрела на Катю-актрису, та перешептывалась со своим парнем и была единственной, кто не обращал внимания на руку Лизы. Это почти помогло Лизе успокоиться, как вдруг она услышала голос воспитательницы: «Лиза мечтает, что ей на конкурсе дадут денег. Мы поставим ей протез, и она будет с двумя руками».

Лиза одарила Наталью Ивановну ненавидящим взглядом, затем пошла к двери, но не смогла открыть ее. Лиза нажимала левой рукой на ручку, и у нее ничего не получалось. Лиза стала ломиться в дверь всем телом, пока на помощь не пришел администратор Андрей. Он с легкостью открыл дверь как раз в тот момент, когда

Лиза снова хотела навалиться на нее. Лиза вылетела в проход и упала. Все смотрели на нее.

-1-

Девочка вытягивает руки вперед. Виснет на турнике. Качается, повиснув на скрипящем турнике. Ее длинные волосы распущены. За ней наблюдает сидящий вдалеке мужчина из самолета.

-2-

Девочка плетет косичку стюардессе.

-3-

Девочка смотрит телевизор. В телевизоре хлопают Кате-актрисе. Девочка хлопает в ладоши, хлопает все громче и быстрее. От каждого хлопка включается и выключается свет.

Лиза шла по коридору, ища Катю-актрису, но не находила. С досадой она открыла дверь на балкон и вышла на воздух. Там стояла Катя-актриса.

– Не могу! Так душно, хоть бы окна открыли! Сходим к морю?

Довольная Лиза ехала в лифте с Катей-актрисой. Катя была красивая, Лиза любовалась ею. Дверь лифта открылась. Там стояла Наталья Ивановна.

– Куда ты пропала… Хоть бы предупредила, прежде чем уходить. Еще одна такая выходка и поедешь обратно.

Наталья Ивановна тащила упирающуюся Лизу за собой.

Катя-актриса вышла из лифта и увидела, что в баре сидит ее парень. Она пошла к нему и обняла сзади. Он был намного моложе, но ее красота, модная одежда и белые зубы это прощали.

– Я тут выпил немного. Заплатишь?

– Сделайте еще по одной.

Лиза вернулась в зал. Дети-инвалиды ели пирожные, кто-то сам, кого-то кормили с ложечки. Астамир сказал ей:

– Лиза, иди… я тебя познакомлю с Лерой…

Организатор говорил:

– Сегодня у нас такой ознакомительный день, а с завтрашнего дня начнется развлекательная программа – будете ходить по музеям, сходите в театр и дельфинарий. Вам нужно будет заряжаться впечатлениями, чтобы на пятый день написать конкурсное сочинение. Вы у нас все лучшие, но автор самого талантливого сочинения получит денежный приз.

Наталья Ивановна недовольно посмотрела на Лизу.

– Чтобы, когда я вернусь, была здесь.

Наталья Ивановна ушла, высматривая что-то в своем старомодном телефоне.

Лиза смотрела, как Катя-актриса целовалась взасос с парнем в баре, и не решалась подойти. Наталья Ивановна заметила Лизу, встала из-за столика, за которым сидела с каким-то мужчиной.

Она оттащила Лизу в сторону и начала ругать ее с улыбкой на лице, не забывая производить впечатление на того мужчину.

– Ты почему ушла?

Лиза покосилась на мужчину.

– Это папа мальчика Лёши. У него тоже, как у тебя, неразвитые конечности.

– Дайте ключ.

Лиза ехала в лифте, положив ладонь на живот, а потом лежала одна в темном номере, поджав ноги под себя, не переставая греть живот ладонью.

Когда Лиза проснулась, Натальи Ивановны в номере не было. Лиза встала и увидела на постели красное пятно. Она потрогала испачканную простыню и понюхала руку. Сжала испачканные пальцы в щепотку: они были липкие, будто клеем покрытые.

Лиза захлопнула номер и пошла к лифту.

В баре никого не было. Бармен удивленно посмотрел на Лизу, протирая стаканы.

Поеживаясь от холода, Лиза выглянула из гостиницы. У входа тоже никого не было. На обратном пути Лиза столкнулась с Андреем-организатором. Застыв на месте, она испуганно смотрела на него.

– Все нормально? – дружелюбно спросил он.

Красная до кончиков ушей Лиза бежала по коридору гостиницы, становясь спиной к стене, если мимо проходили горничная или посетитель. Потом она сидела в холле на корточках и ждала Наталью Ивановну.

Из номера вышла Катя-актриса. Прошла мимо Лизы. Она не посмотрела на нее и явно не хотела ни с кем разговаривать.

– Вы не видели Наталью Ивановну?

Катя-актриса обернулась, отрицательно покачала головой. Лифт Кати-актрисы приехал и открыл двери в ожидании.

Катя-актриса в своем номере в потемках рылась в чемодане, рассматривая вещи. Выбрала что-то, постучала в ванную. Замочек на двери ванной щелкнул.

Лиза ногой отодвинула в угол испачканную юбку, чтобы ее никто не увидел, и стала рассматривать кафель на полу.

– Сколько тебе лет? – спросила Катя-актриса.

– Четырнадцать. Будет. Второго апреля.

– У меня в тринадцать пошли. Меня так тошнило… все деревья по пути в школу облевала.

Лиза молчала.

– Прокладок нет, только тампоны. Но если ты еще не была с мальчиком, тогда нельзя. Ты была с мальчиком?

Лиза молча кивает, продолжая смотреть в пол. Кате-актрисе кажется забавной эта информация.

– И где этот мальчик?

– У нас в детском доме.

Катя-актриса запускала в море гальку-голышики, Лиза повторяла Катины движения левой рукой, но у нее голышики не прыгали по водной глади так резво. Потом они отвернулись от моря и посмотрели на холм, облепленный домами в огоньках.

– Где наш отель, знаешь?

– Я плохо ориентируюсь.

Катя-актриса и Лиза в Катиной одежде сидели в шезлонге у ночного моря. Ветер неприятно дул в лицо, надвигалась непогода. Катя пила что-то из металлической фляги с кожаными вкраплениями, обнимала Лизу и растирала ладонью ее холодную спину, чтобы девочка не промерзла до костей.

– Юху! Давай вместе кричать: ююююхуууу! Ну? – Катя-актриса хотела веселиться вместе с Лизой.

Лиза вместе с Катей кричала «юху». Потом Катя-актриса плакала, ложилась на колени к Лизе.

– Он всегда вот так: уйдет, утром придет и скажет, что внизу спал всю ночь. А я же знаю, что с бабами был. У меня нюх на это дело очень тонкий… Хочешь, скажу тебе секрет, который никто не знает?

Лиза кивает.

– Сколько ты мне дашь лет?

– Сорок.

Катя-актриса встает и уходит.

Катя-актриса заходит в гостиницу. Видит на ресепшн Наталью Ивановну и администратора, слышит:

– …девочка в черной толстовке…

Администратор отрицательно качает головой. Катя-актриса замечает в баре своего парня, идет к нему.

Лиза ночью сидит у моря. Идет дождь.

Утром Лиза заходит в номер. У нее высокая температура, щеки горят. Наталья Ивановна спит на застеленной кровати в одежде, громко сопя, как старая женщина. Лиза роется в сумке Натальи Ивановны, находит кошелек. Смотрит на фотографию уродливой Натальи Ивановны в кругу уродливых членов семьи. В кошельке только десять рублей и мелочь.

-1-

Лиза будит Наталью Ивановну, трогая ее за плечо. Наталья Ивановна не просыпается. Лиза подносит зеркальце к ее губам и носу – дыхания нет.

-2-

Лиза будит Наталью Ивановну, трогая ее за плечо. Наталья Ивановна просыпается. Без макияжа она очень некрасива, без очков глаза опухшие и маленькие.

– Мне нужны деньги.

Наталья Ивановна смотрит на Лизу. Обнимает ее, Лиза кладет голову ей на плечо, слышит ее дыхание, видит крестик на ее груди и разводы от пота под мышками.

-3-

Лиза будит Наталью Ивановну, трогая ее за плечо. Наталья Ивановна просыпается. Без макияжа она очень некрасива, без очков глаза опухшие и маленькие.

– Мне нужны деньги.

Наталья Ивановна зло смотрит на Лизу. Бьет Лизу, сначала попадая по уху и только со второго удара по щеке.

Лиза и Наталья Ивановна подходят к аптеке, воспитательница протягивает Лизе деньги. Лиза отказывается. Они заходят в аптеку. Наталья Ивановна покупает то, что нужно. Лиза, прислонившись ладонями к стеклу, смотрит на улицу. Мимо ходят сумрачные люди.

Лиза в туалете, на полу пакет. В унитазе вода окрасилась в красный. Лиза вытирает слезы рукавами толстовки.

Наталья Ивановна на завтраке. Берет кусочек огурца с тарелки, ест. Нажимает кнопку телефона, на дисплее новое сообщение. Она раскрывает его. Отрешенно смотрит на разговаривающих людей в ресторане.

Лиза умывается, ее лицо красное. Она выходит из туалета с пакетом. Направляется к ресторану, пытаясь спрятать пакет в карман. Входит в ресторан, сразу же замечает спину Натальи Ивановны, но продолжает обыскивать столики глазами. Кати-актрисы нигде нет.

Флэшбэк

Руки расстегивают джинсы, живот наваливается на другой живот. Лиза машет головой, пытается оттолкнуть навалившееся на нее тело. Ваня хватает ее руки одной рукой, второй щупает грудь. Лиза кусает его, ему больно. Она бьет его, он падает. Лиза бьет его по животу и голове. Ваня закрывает голову руками.

Столовая в корпусе мальчиков Волгодонского детского дома полна народу. Мальчишки неопрятно едят, стуча алюминиевыми ложками по мискам, потом гнут их, кидаются кусками хлеба, посадили масло на палец и пошло слизывают.

За одним столом в стороне играют в карты на сигареты. Тут же Ване на спине выкалывают татуировку – лицо взрослой женщины с фотографии.

Некрасивая, но накрашенная Катя подходит к столу, где сидит Ваня. Он не видит ее. Она касается его плеча. Над ним тихо ржут те, кто сидит рядом.

– Ты с ней встречаешься? – вопрос Кати слышат все. – Я все расскажу воспитателям.

Ржание становится громогласным. Мальчишки смеются до хрипоты и кашля.

Ваня выволакивает Катю за руку из столовой, та спотыкается, падает. Он тащит ее по полу. Она едет по кафелю и смотрит на Ванину руку, которая соприкасается с ее рукой.

Ваня отпускает руку и уходит. Катя лежит на полу, раздвинув ноги. Она без колготок, видны трусы. Детдомовец из младшей группы из-за угла подглядывает за ней. Катя замечает его, показывает средний палец, поднимается и уходит. Детдомовец улыбается, смотря ей вслед. При ходьбе юбка Кати колышется из стороны в сторону, вот-вот обещая показать что-то интересное. Детдомовец облизывает губы. От слюны они становятся глянцевыми.

Наталья Ивановна заглядывает в зал, где собрались все дети-инвалиды. Они сели в круг с администраторами в цветных майках и играют в снежный ком на знакомства – называя свое имя и имена предыдущих участников.

– Слава, Астамир, Лера, Оля. Меня зовут Миша.

– Слава, Астамир, Лера, Оля, Миша. И я Настя.

– Слава, Астамир, Лера, Оля, Миша, Настя. Меня зовут Лёша.

– Слава, Астамир, Лера, Оля, Миша, Лёша…

– Настю забыл!

– …Миша, Настя, Лёша. И я тоже Лёша.

– У меня плохая память, но я попробую. Слава, Астамир, Лера, Оля, Миша, Настя…

Среди детей нет Лизы.

Наталья Ивановна срывает одеяло с Лизы, свернувшейся комочком в кровати. Лиза пытается снова укрыться, но Наталья Ивановна не дает ей это сделать.

– Ты сюда не спать приехала!

Лиза идет по коридору перед Натальей Ивановной. Ей навстречу отрывистой походкой, опираясь о стену, идет Лера, девочка с ДЦП.

– Мне надо в туалет. Отведешь меня?

Лера хватает Лизу за левую руку.

Лиза смотрит на чужую холодную руку, хочет скинуть ее. На помощь приходит Наталья Ивановна.

– Иди, – указывает она Лизе на комнату, где занимаются дети, берет Леру за руку.

– Как тебя зовут?

– Лера. А тебя?

– Наталья Ивановна.

– Наташа?

– Наташа.

– Нам сегодня объясняли, как правильно рисовать человека, чтобы соблюсти все пропорции. И мы рисовали того, кто сидит напротив. Наши рисунки по стенам развесили. Хочешь, я потом тебе покажу?

Лера явно в восторге от Натальи Ивановны.

Лиза проходит мимо пустой комнаты, стены которой завешаны рисунками. Сквозняк шевелит их, Лизе нравится плавное движение листов. Она не видит, что нарисовано на всех, кроме одного. В очертаниях она узнает Катю-актрису, внизу так и подписано: «Катя-актриса». Лиза подходит к рисунку и срывает его со стены.

– А ты чего тут?

Лиза оборачивается, пряча скомканный рисунок за спину. Катя-актриса катит коляску с Астамиром. Тот машет Лизе рукой.

– Пойдешь с нами? Надо найти маму Астамира, – предлагает Лизе Катя-актриса.

Катя-актриса и Лиза идут рядом. Левая рука Лизы помогает Кате-актрисе катить коляску. Лиза смотрит на красивую руку Кати: у той длинные пальцы с кольцами, ногти ухожены и покрыты бесцветным лаком.

– В три часа у нас лепка, я, например, никогда не лепил из глины и очень хочу попробовать, – делится ожиданиями Астамир.

Катя-актриса мельком смотрит в окно.

Лиза стоит в коридоре с Астамиром в коляске. Она смотрит в окно, через стекло видит парня Кати-актрисы, который разговаривает с какой-то девушкой. К ним из гостиницы идет Катя-актриса. Она подходит к парню, хочет ударить его. Он сжимает ей руку, она вырывается. Девушка испуганно отходит. Парень трясет Катю-актрису. Астамир сползает с коляски и падает на пол. Лиза с ужасом смотрит на него, беспомощно скорчившегося на полу.

Лиза стоит за углом и смотрит, как Астамира поднимает с пола и усаживает обратно на коляску его пожилая мама. Она увозит его к лифту. Его голова свисает набок, как у поломанной куклы. Лиза выходит из укрытия.

– Не пойдешь на лепку?

– Нет, – добродушно улыбается Астамир.

Его пожилая мама нажимает кнопку лифта, увозит его.

Наталья Ивановна стоит с организатором.

– Многие дети из поселков. Чтобы доехать до города, нужно вызывать специальную машину. А не в каждую сядешь с колясочником. И получается, что, кроме дома, они ничего не видят и нигде не бывают…

Организатор замечает Лизу, кивает ей.

– После лепки зайди ко мне, запишем видеоролик.

Лиза с Натальей Ивановной ищут нужный кабинет. Наталья Ивановна пишет смс.

– Астамир с коляски упал, – говорит Лиза.

– Какой Астамир?

Лепку ведет рослый бородатый мужчина Андрей. Дети сидят за длинным столом. Андрей включил странную музыку.

– Нужно вылепить человека, которого вы любите. Вложите в ваши руки отношение к этому человеку, и человек ответит вам на чувства.

Дети пачкаются разведенной глиной. Лиза стоит в отдалении, смотрит на гончарный круг. Андрей замечает этот взгляд. Лиза отходит в сторону.

Левая рука Лизы лежит на вращающемся гончарном круге. Правая рука Андрея помогает Лизе вылепливать горшок. Она спиной чувствует теплоту спокойного большого мужчины. Лиза притихла от его присутствия. Дети смотрят на Лизу.

– У меня глина закончилась, – говорит мальчик.

Андрей бросает Лизу и идет к мальчику. Рука Лизы пытается поддерживать форму горшка. Лиза обиженно смотрит на спину Андрея, ласково разговаривающего с другим ребенком.

Поломанный горшок вертится на гончарном круге. Лизы рядом нет.

Лиза идет к номеру Кати-актрисы. Когда она оказывается на расстоянии пары шагов, дверь номера открывается. Катя-актриса в трусах и майке. Ее парень, схватив рюкзак, хочет выйти из номера.

– Кирилл, не надо!

Катя-актриса пытается поймать взгляд Кирилла, виснет на нем, хватает его руками. Кириллу не по себе. Он отбрасывает от себя ее руки. Проходит мимо Лизы, не обращая на нее внимания. Уходит. Катя-актриса бежит за ним.

– Кирилл!

Он удаляется по коридору, не оборачиваясь.

– Кирилл!

Парень скрывается за поворотом коридора. Слышно, как раскрываются и закрываются двери лифта, как он уезжает. Лиза смотрит на Катю-актрису.

Лиза долго стучит в номера гостиницы, спрашивая: «У вас нету таблетки от головы?»

Наталья Ивановна красит ногти на ногах. Дует на ногти.

– Зачем тебе?

– У Кати голова болит.

– У какой Кати?

Лиза хочет идти к выходу.

– Остановись.

Лиза останавливается.

– Сядь.

Лиза садится на стул.

– Возьми расписание.

Лиза смотрит на стол, берет бумажку.

– Сейчас четыре часа. Что там в это время?

Лиза молчит. Смотрит в расписание.

– Сейчас у вас встреча с музыкантами. А ты что делаешь? Где ты ходишь? Хочешь, чтобы я позвонила директору? Стоять. Стоять, я сказала!

Наталья Ивановна делает рывок, невысохшие ногти пачкают простынку и пальцы. Дверь номера громко хлопает.

Лиза держит полотенце под холодной водой, слегка выжимает его левой рукой. Несет Кате-актрисе. Из ванной в комнату за ней тянется полоска капающей с полотенца воды.

Лиза кладет полотенце Кате-актрисе на лоб. Та, зажав в руке телефон, не шевелится. Лиза садится рядом на стульчик.

Вечер. В номере темно. Катя-актриса просыпается от телефонного звонка, смотрит на дисплей. На экране высвечивается: «Аня». Катя не отвечает. Тянется к стакану с водой, наклоняет его, там пусто.

– Принести воды?

Катя слышит голос Лизы и всматривается в темноту.

Лиза сидит на том же стульчике. Из ванной падает свет. На телефоне включена громкая связь, слышна отбивка сигнала и голос: «The number you have dialed, is not available. Please, try again later».

Лиза слышит, как Катя-актриса включает воду, умывается. Лиза аккуратно поднимает с пола покрывало, складывает одной рукой простынку Кати-актрисы.

Катя-актриса и Лиза идут по освещенному фонарями вечернему городу, переходят на мост. Мимо с шумом проезжают машины. Катя говорит по телефону:

– Позвали провести мастер-класс по сцендвижению. Ну круто, чё – дети, море. И пипец. Половина детей на колясках, остальные с синдромом Дауна. На хрен мне это надо?

Катя-актриса и Лиза подходят к какому-то дому. На углу стоит блондинка, Катя машет ей рукой. Та идет к ним. Она сильно накрашена и вульгарно одета.

– Достанет? – спрашивает безрадостно Катя-актриса.

Блондинка кивает.

Катя-актриса и блондинка молча идут впереди. Лиза плетется за ними.

Катя-актриса и блондинка заходят в темный подъезд, поднимаются по лестнице.

– Тут стойте, – командует блондинка.

Катя-актриса и Лиза остаются у окна. Катя отворачивается, невидящими глазами смотрит в окно. Блондинка поднимается выше на два этажа. Слышен звонок в квартиру. Катя-актриса достает телефон, строчит смс. Лиза подходит к перилам, смотрит наверх. Там горит свет. Лиза видит, как дверь открывается, блондинка протягивает деньги какому-то мужчине, что-то берет у него.

– Ну спасибочки! А то ко мне подруга приехала, сразу тебя вспомнили.

Блондинка начинает спускаться по лестнице, стуча каблуками. Лиза смотрит на Катю-актрису. Та получила смс, яростно строчит ответ. Ее лицо напряжено до неузнаваемости. Лиза хочет что-то сказать, но не решается.

Лиза сидит на диване в караоке-баре. Вокруг темно, поет какой-то безголосый человек.

Катя-актриса подходит к сотруднику караоке, говорит с ним о чем-то. Даже в темноте видны ее белые зубы. Блондинка стоит у барной стойки, Катя начинает петь. Лиза смотрит на нее зачарованная. Не переставая петь, Катя подходит к Лизе и поет, смотря на нее, потом вытаскивает ее на сцену, поет с ней вместе, обнимая ее. Им хлопают. Песня заканчивается.

– Это была наша гостья с ее очаровательной дочерью!

Закончив петь, Катя-актриса проходит мимо столика, за который садится Лиза и, не посмотрев на нее, идет к блондинке.

Катя-актриса и блондинка уходят в туалет. Долго не возвращаются.

Лиза замечает в другом конце бара блондинку, которая говорит с каким-то парнем. Кати-актрисы рядом нет.

Лиза ищет женский туалет, заходит в него. Катя-актриса в зависшем состоянии сидит на полу. Две молодые девушки в мини-юбках снимают нижнее белье, кладут его в сумочки, смеются, выходят. В туалете становится тихо. Лиза подходит к Кате, трогает ее за плечо. Катя поднимает глаза, смотрит на Лизу своими огромными зрачками, берет ее за руку, усаживает рядом.

– Девочка моя. Ты такая хорошая. Это такое чудо, что мы встретились. Я так ждала встречи с тобой. Ты мне веришь?

Лиза кивает.

– Что можно сделать, чтобы ты была со мной? Ну что-то можно сделать, чтобы тебя забрать к себе. Я не хочу, чтобы ты была в детском доме. Я хочу, чтобы ты всегда была со мной. Ты не должна туда возвращаться, ты должна быть со мной. Я твоя мама. Поняла?

Лиза кивает.

Лиза левой рукой помогает Кате-актрисе держать волосы, когда она умывается. Та улыбается, брызгает на нее водой. Лиза брызгает на нее тоже. Катя-актриса и Лиза красят губы одинаковым блеском для губ. Пока Катя-актриса сушит руки, Лиза обнимает ее.

Лиза, Катя-актриса и блондинка едут в такси. Пальцы Лизы переплетены с пальцами Кати-актрисы. Катя-актриса замечает магазин.

– Останови.

Блондинка улыбается и смотрит, как Катя-актриса волочит за собой Лизу к магазину одежды, они заходят. На блондинку в зеркало заднего вида смотрит таксист, она отшивает его агрессивным взглядом, тот перестает смотреть.

Катя-актриса, Лиза и блондинка сидят в баре отеля. Катя и Лиза одеты в черные бархатные костюмы с ушками как у кошек, у Кати и у Лизы одинаковый макияж smoky eyes. Громко играет ритмичная музыка. Катя-актриса и блондинка громко и невпопад смеются. Лиза улыбается тоже. Блондинка сидит на стуле, мини-юбка ничего не скрывает. Катя-актриса ест – ест много всего, руками. Она уже не смотрит на телефон, который теперь валяется на сиденье неподалеку от Лизы. Катя курит. Пепел падает на одежду. К ним подходит солидно одетый мужчина, что-то шепчет. Катя-актриса и блондинка глядят на соседний столик, где сидят его друзья, встают, совсем забыв про Лизу. Та испуганно хватает Катю за руку.

– Зая, я тут, – говорит Катя-актриса, небрежно потрепав девочку по щеке. – Дайте молочный коктейль!

Бар пустой. Играет спокойная музыка. Перед Лизой нетронутый молочный коктейль. Наталья Ивановна заходит в отель под ручку с папой Лёши. Лиза замечает ее, и та замечает Лизу. Что-то говорит мужчине. Тот недоволен.

– Это ты заказала? – воспитательница видит молочный коктейль.

Наталья Ивановна злая, достает кошелек. Там мало денег. Идет к мужчине. Он роется в карманах. Лиза замечает на сиденье мобильник Кати-актрисы.

Когда Наталья Ивановна идет к стойке, чтобы расплатиться, Лиза убегает.

– Лиза!

Лиза сидит на полу у номера Кати-актрисы, смотрит фото в ее телефоне. Там много фотографий Кати и ее парня: они веселятся, смеются, полуголые, голый парень, Катя-актриса с обнаженной грудью. На телефон приходит смс. Лиза открывает его, читает. Включает режим фото на телефоне, направляет его на себя, делает серию фотографий.

Утром Лиза просыпается на полу в коридоре отеля от голоса горничной. Та стучит в дверь: «Уборка!» Открывает дверь своим ключом, входит внутрь.

Лиза из-за угла наблюдает, как горничная стучит в дверь Кати-актрисы: «Уборка!» Открывает ее, входит внутрь.

Пока горничная собирает полотенца в ванной, Лиза пробегает в номер, прячется под кроватью. Она терпеливо сидит там, пока горничная застилает кровати. Горничная включает пылесос, проходится им в коридоре, идет к кроватям. Лиза боится, пылесос приближается к ней.

– Марин?

Горничная выключает пылесос.

– Ты долго? Жрать хочу, умираю.

Горничная собирает пылесос, закрывает дверь. Тишина.

Лиза лежит под кроватью и продолжает смотреть фотографии в телефоне. Катя-актриса в вечернем платье, Кате-актрисе вручают премию, много фото с разных съемок фильмов.

Лиза выбирается из-под кровати, оказывается у открытого чемодана. Она рассматривает вещи Кати-актрисы. Трогает блестящие ткани левой рукой. Видит туфли Кати на высоком каблуке с красной подошвой.

Лиза открывает журнал, лежащий в чемодане: на обложке Катя-актриса. Лиза находит нужную страницу. Смотрит на фото, где Катя обнимает двух девочек, стеснительно прижавшихся к ней. Со злостью Лиза закрывает журнал.

Лиза смывает с глаз краску в ванной номера Кати, смотрит на себя в зеркало.

Лиза подходит на ресепшн, долго ждет, пока пожилая пара зарегистрируется в гостинице.

– А девушка из 811-го номера не приходила?

Прыщавый парень отрицательно машет головой.

Лиза стоит у столовой, ждет, пока администратор конкурса говорит с мамой Астамира, который одиноко сидит у стола и смотрит на пустые тарелки. Мама Астамира отходит от администратора, и Лиза настигает его.

– Вы не видели Катю?

– Какую Катю?

– Актрису.

– Нет. Ты уже позавтракала?

– Она ночью не вернулась.

– Давай быстрее ешь, у вас просмотр мультика. Пойдем, я тебе положу.

Лиза упирается. Администратор ласково, но уверенно подгоняет ее в спину.

Лиза сидит за столиком с администратором и музыкантами. К столику подходит Андрей с пустой тарелкой.

– А вы Катю не видели?

– Какую Катю?

Лиза замечает, что в ресторан входит Наталья Ивановна. Она резко встает и прячется за колонну.

– Наташа! – окликает Лера, увидев Наталью Ивановну, и показывает на свободное место рядом с собой.

Наталья Ивановна морщится, отрицательно машет головой, показывая, что у нее другой столик. Лера расстраивается. Пользуясь тем, что Наталья Ивановна отвлеклась, Лиза пробирается к выходу, убегает.

Наталья Ивановна подходит к администратору, что-то ему говорит, тот показывает ей рукой на выход. Наталья Ивановна смотрит на выход, но не замечает выбежавшую Лизу. Ей машет рукой папа Лёши. Она еще раз смотрит на выход, потом идет за стол к папе Лёши. Лёша, мальчик без рук, сидит с ними за столом.

Лиза бежит по коридору отеля.

Флэшбэк

Лиза сидит на кровати в детском доме. Перед ней женщина с такими же волосами, как у нее, и две девочки, очень похожие на женщину и на Лизу. Старшая девочка держит на руках детдомовского котенка, насильно гладит. Женщина выкладывает на полку Лизы апельсины и йогурт.

Младшая девочка протягивает Лизе рисунок, там изображена девочка, совсем не похожая на Лизу. Подпись: «Сестра Лиза».

Женщина выводит девочек из комнаты, подгоняя их. Никто не оглядывается.

Листок в руках Лизы дрожит.

Лиза заходит в задымленный мужской туалет, там Ваня писает, замечает ее, отворачивается, застегивает штаны. Лиза подходит к нему. Поднимает свою толстовку, под ней ничего нет. Ваня тянет руку к Лизе, она бьет его по руке. Он нава-

ливается на нее животом. Она упирается, отпихивает его. В туалет заглядывает пацан, Ваня что-то кричит ему, тот не реагирует, Ваня кидается к нему, тот испуганно закрывает дверь.

Девочка Катя видит из окна, как пацаны (Ваня в их числе) группкой идут к беседке. Во главе косяка, как вожак, Яна. Катя срывается с места, пулей летит по лестнице.

У Яны текут из носа сопли. Она улыбается, стоя за беседкой в круге, образованном пацанами. Наэлектризованные пацаны смотрят, как колготки и трусы Яны падают на землю. Девочка поворачивается к пацанам спиной.

– Ты дура, что ли? – слышится голос офигевшей Кати.

Пацаны разбегаются. Ваня тоже уходит. Катя останавливается перед ним. Ваня толкает ее, идет за пацанами. Катя оборачивается на Яну. Колготки и трусы все еще спущены. Катя подходит к Яне, зло натягивает на нее спавшие колготки, вытирает ей сопли рукавом.

– У-род-ка, – растягивая, говорит Яна и убегает.

В детском доме в кабинете директора звонит телефон. Директор отходит от окна, из которого видны идущие в дом пацаны.

– Алло… – директор с родинкой на шее поднимает трубку.

Наталья Ивановна слышит в трубке голос директора. В номер стучат. Наталья Ивановна со злостью бросает трубку, идет открывать дверь. На пороге папа Лёши.

В номере Лизы и Натальи Ивановны зря работает телевизор. Слышен шум воды. Чуткому уху слышно и копошение в ванной. Мокрые тела ритмично касаются друг друга. На кровати Лизы лежит мобильник Натальи Ивановны, он звонит, на экране высвечивается: «Муж».

Наталья Ивановна с «чалмой» полотенца на голове неграциозно пытается натянуть новые капроновые колготки, рвет их, цокает.

– Встретимся внизу. Лёшу надо еще забрать, – говорит папа Лёши, застегивая ширинку. – Лиза в дельфинарий идет?

В дельфинарии папа Лёши показывает сыну дельфинов. Наталья Ивановна стоит в стороне, говоря по телефону:

– Миш, я сейчас занята… В душе была… Скажи Миле, я потом наберу… Миш, послушай… Миш, не кричи… Миша…

Папа Лёши машет рукой Наталье Ивановне. Она отворачивается и смотрит на дорогу. По дороге едет «скорая».

Лиза идет по мосту, закрыв голову капюшоном. Мимо громко и шумно едут машины, где-то неподалеку слышна сирена «скорой помощи».

Лиза проходит место, где вчера они с Катей-актрисой встретили блондинку.

Лиза подходит к подъезду, в который они вчера заходили.

-1-

Лиза поднимается по лестнице, спотыкается, подходит к двери, к которой вчера подходила блондинка. Тишина. Лизе страшно. В подъезде кошка мяукает. Лиза смотрит в окно. С пятого этажа доносится какой-то звук.

Лиза стучит три раза.

Дверь от стука сама открывается. В коридоре лежит посиневший наркоман. Рядом сидит черный доберман и скалит зубы на Лизу. Лиза еле успевает убежать и закрыть дверь, доберман лает и бьется в дверь.

-2-

Лиза поднимается по лестнице, спотыкается, подходит к двери, к которой вчера подходила блондинка. Тишина. Лизе страшно. В подъезде кошка мяукает. Лиза смотрит в окно. С пятого этажа доносится какой-то звук.

Лиза стучит три раза.

На Лизу из открытой квартиры смотрит наркоман. В квартире сидят еще несколько. Лиза проходит внутрь, дверь закрывается. Катя-актриса в отрубе лежит

на диване, к ней подходит голый лысый мужчина в носках, входит в нее, остальные смотрят на это. Лиза бросается к Кате, отталкивает лысого, тот не удерживается на ногах, падает.

Лиза тормошит Катю-актрису, наркоманы переглядываются. Лиза бьет Катю-актрису по щекам, расталкивает наркоманов, выплескивает Кате в лицо стакан воды. Катя морщится, мужики смеются. Катя улыбается тоже, все еще не понимая, что происходит. Лиза подбирает ее вещи, натягивает на нее. Лысый очухивается, у него имеются возражения, он хочет выгнать Лизу, наркоман, который открыл дверь, заслоняет ее. Лысый бьет его кулаком в лицо, наркоман падает на Катю-актрису, они валятся на пол вместе. На лысого накидываются другие парни. Агрессия заливает комнату. Лиза поднимает Катю-актрису и тащит ее к двери. Катя отталкивает Лизу и смотрит на драку.

-3-

Лиза поднимается по лестнице, спотыкается, подходит к двери, к которой вчера подходила блондинка. В подъезде кошка мяукает. Тишина. Лизе страшно. Лиза смотрит в окно. С пятого этажа доносится какой-то звук. Лиза стучит три раза.

Открывается дверь, Лиза проходит на кухню. Там сидит наркоман и вкалывает Лизе что-то в левую руку. Лиза видит себя под кайфом. Она хочет подойти ближе, ее останавливает рык добермана, сидящего у ног «второй» Лизы. Собака скалит зубы. «Вторая» Лиза присаживается на корточки, целует добермана в висок. Тот облизывает ее губы и щеки.

Лиза сидит в комнате для мастер-классов рядом с другими детьми. Никого из взрослых в комнате нет.

– Про нас, что ли, все забыли? – переполненный добром и радостью голос Астамира прорезается в реальность.

– Может быть, Катя не знает, что у нее мастер-класс? Кто-нибудь может найти ее? – отвечает раздраженная Лера.

– Я ее пока найду с моей скоростью передвижения, вы уже тут состаритесь все, – поддерживает диалог Астамир.

Лера смотрит на Лизу. Та делает вид, что не замечает ее взгляда.

В комнату входит Катя-актриса в сопровождении двух девочек, которые кажутся Лизе почему-то знакомыми.

– Это Лика и Вика, мои дочки. Они прилетели к вам, чтобы мы все могли весело провести время.

Дети-инвалиды рады Кате-актрисе и ее детям, они берут ее за руки, выполняя упражнения по сцендвижению: кто как может, сидя на колясках или стульях. Лика и Вика не смущаются и требуют от детей-инвалидов, чтобы те не халтурили, тянулись и разминались как следует. Все смеются, всем весело.

Лиза одна сидит на стуле в отдалении. Все стоят к ней спиной, на нее не обращают внимания.

Наталья Ивановна заглядывает в комнату, пробегает глазами по детям.

– Лизы нету? – полушепотом спрашивает она, стараясь не нарушать занятия.

– Она вот там, – Катя показывает в сторону, однако Лизы там уже нет.

-1-

Наталья Ивановна стоит на балконе, курит. Слышит звук открывающейся двери. К ней кто-то подходит, закрывает глаза руками. Наталья Ивановна ежится от прикосновения и бросает сигарету. Оборачивается. Позади нее стоит Лиза. У нее две руки. Она улыбается.

– Сходим к морю?

-2-

Наталья Ивановна стоит на балконе, курит. Слышит звук открывающейся двери. Оборачивается. Лиза пытается столкнуть Наталью Ивановну с балкона.

-3-

Наталья Ивановна стоит на балконе, курит. Слышит звук открывающейся двери. Оборачивается. За ее спиной никого нет.

Наталья Ивановна заходит в лифт, нажимает кнопку девятого этажа. Смотрит на себя в зеркало, щиплет себя за щеки, напуская румянец.

Наталья Ивановна стучит в номер, ей открывает невысокая женщина.

– Здравствуйте… А Лёша?..

– Он на занятиях, – отвечает женщина.

– У них сейчас сцендвижение, – к двери подходит папа Лёши в полотенце. – К Лёше мама приехала.

Наталья Ивановна заходит в номер, хлопает дверью, в сумке звонит телефон. Наталья Ивановна открывает мини-бар, выпивает три бутылочки подряд. Лиза, накрытая почти с головой, приподнимает одеяло, смотрит на нее. Наталья Ивановна замечает Лизу.

– Пошла отсюда!

Испуганная Лиза идет по коридору, доходит до номера Кати-актрисы. Стучит. Дверь ей открывает старшая девочка, Лика. Лиза видит, что на диване Катя-актриса читает книгу с младшей дочкой Викой. Катя-актриса Лизу не замечает.

Лика смотрит вслед уходящей Лизе, потом на свою руку – в ней глиняная фигурка головы Кати-актрисы на пьедестале с подписью: «Мама».

На море шторм. Большие волны с шумом бьются о пирс, заливая его. Октябрьский ветер холодит воздух.

-1-

– Там лучше не сидеть. Я бы не доверял этой конструкции…

Голос Андрея выводит Лизу из забытья.

Лиза оборачивается и смотрит на Андрея. Андрей лезет на старую железку, прикрепленную к пирсу, на которой очень опасно сидит Лиза. Железка шатается. Лиза цепляется за нее руками, чтобы не упасть в суровое, холодное море. Андрей срывается, падает. Лиза смотрит на волны. Андрей не выплывает.

-2-

– Там лучше не сидеть. Я бы не доверял этой конструкции.

Лиза поворачивает голову, смотрит на Андрея. Он стоит, положив руку на плечо мальчика, похожего на него. Мальчик недовольно смотрит на Лизу. Когда волны ударяются о пирс, он вздрагивает.

Лиза смотрит, как, держа мальчика за руку, Андрей идет с ним по пирсу к берегу. Мальчику страшно. Андрей берет его на руки.

-3-

– Там лучше не сидеть. Я бы не доверял этой конструкции.

Лиза поворачивает голову и смотрит на Андрея. Андрей лезет на старую железку, прикрепленную к пирсу, на которой очень опасно сидит Лиза. Железка шатается, Лиза срывается, падает. Под водой Лиза открывает глаза и смотрит на синюю воду.

В воде появляется прыгнувший следом Андрей. Он не находит Лизу. Когда он выплывает на поверхность, чтобы сделать вдох, волны стараются закрутить его в своем водовороте и потопить.

Катя-актриса с вещами и дочками едет в лифте.

Вот они уже в холле гостиницы. Катя-актриса отдает ключи прыщавым парнишкам.

– Посидите две минутки. Я сейчас, – ласково говорит Катя девочкам.

Девочки усаживаются перед большим телевизором, смотрят мультики.

Катя-актриса стучит в номер Лизы. Ей открывает Наталья Ивановна…

Катя-актриса заглядывает в комнату к детям. Дети пишут сочинение, фотографы и видеооператоры снимают их. Видеооператор ловит камерой строчки: «Я никогда не был на море и не знал, что оно такое большое», «Каждый день мы завтракаем и обедаем в ресторане. Я никогда не ел картошку фри», «Я построил дом на

дереве. Когда у папы не берет мобильный, он забирается туда ко мне», «В день отъезда я попрошу маму купить цветы. Я хочу подарить их ей, а также взять адрес, куда можно писать». Одно место пустое. Лизы среди детей нет.

Катя-актриса и Наталья Ивановна подходят к Андрею. Катя прикасается к его плечу, он откладывает фотоаппарат, за технику цепляется мальчик, похожий на Андрея. Катя шепчет что-то Андрею на ухо.

Андрей окончательно отдает фотоаппарат мальчику.

– Олег…

Администратор понимает, что теперь он сторожит мальчика, кивает. Андрей выходит из комнаты, где пишут сочинение.

Мальчику тяжело держать фотоаппарат. Он подносит его к глазу, делает фото. Мальчик смотрит на экран. Фото детей-инвалидов размазано.

Катя-актриса, Наталья Ивановна и Андрей идут по коридору. Андрей идет на ресепшн, Катя-актриса подходит к дочкам.

– Я сейчас отведу вас к деткам. Но они пишут сочинение, им нельзя мешать. Посидите с ними чуть-чуть?

Девочки кивают.

Наталья Ивановна курит у входа в гостиницу, сбрасывает звонок мужа. Ее руки дрожат. К ней выбегают Катя-актриса и Андрей.

– Нужна ее фотография.

Катя-актриса копается в телефоне.

– У меня тут есть.

Катя-актриса протягивает фото Лизы на телефоне.

– Как тебе ее переслать? У тебя есть блютус?

– Тебе телефон сильно нужен?

– Нет, бери.

Катя-актриса отдает Андрею свой телефон.

Андрей идет к машине, садится в нее, уезжает. Катя-актриса и Наталья Ивановна смотрят ему вслед.

– Если ребенок из детского дома умирает, где его хоронят?

Наталья Ивановна странно смотрит на Катю-актрису.

– Еще в паспорте фото есть, – Наталья Ивановна протягивает Кате раскрытый паспорт Лизы.

Катя смотрит на дату рождения Лизы. В ее глазах все расплывается.

Наталья Ивановна обыскивает гостиницу, останавливается на каждом этаже. Видит уборщиц, что-то спрашивает, те отрицательно машут головой и пожимают плечами.

Катя-актриса ходит по набережной, зовет: «Лиза… Лиза…» Выходит к месту, где они сидели ночью. Лизы нет. Катя-актриса подходит к людям на набережной, спрашивает у каждого: «Вы не видели девочку?» Все отрицательно машут головой.

Андрей идет по коридору полицейского участка. Его замечает его друг Дмитрий, полицейский. Он встает, идет навстречу Андрею, жмет ему руку.

Андрей и Дмитрий стоят на лестнице. Дмитрий стряхивает пепел сигареты в банку из-под пива, криво обрезанную под пепельницу, смотрит на фотографию Лизы в телефоне.

– Другой нет? Тут плохо видно.

Звонит телефон Кати-актрисы, на дисплее высвечиваются фотография и имя: «Кирилл». Андрей сбрасывает вызов. Дмитрий увеличивает фото, смотрит на Лизу, ничего не может понять.

– У нее руки нет, – поясняет Андрей. – Неразвитая конечность.

– Официально мы можем искать спустя трое суток.

Андрей и Дмитрий прочесывают кварталы на машине.

– Местная?

– Нет, Из Волгодонского детского дома.

– О-о-о… – Дмитрий резко тормозит на красный, машет рукой. – Все ясно…

– Что ясно?

– Вы со своими романтическими проектами витаете в каких-то заоблачных высях и не знаете, что с детьми в реальности происходит. Нахрен им твое сочинение? У нас в области четыре детских дома. Каждый день вызовы. Недавно зарезали девочку из младшего отряда. Приехали по вызову: в коридоре на кушетке одиннадцатилетний парень весом десять килограмм, в шкафу сестра зарезанной на ремне повесилась. Опросили детей – оказалось, каждый вечер парни шли всем кагалом насиловать девочек. И никто конкретных фамилий не называл, потому что многие сами жопы старшакам для проекции подставляют. Там побеги через день на третий.

Палата детского дома: девочки спят.

Парни клином идут по коридорам корпуса.

Девочки, услышав звук шагов, садятся на кроватях.

Старый, убитый спортзал детского дома. С одной стороны ровной шеренгой стоят девочки в черных трусах и лифчиках. Все разные: кто-то с большой грудью и бедрами, кто-то с еще не сформированной мальчиковой фигуркой; есть девочки, заплывшие жиром, и есть обтянутые кожей, худоба.

Парни с обнаженными торсами в спортивных черных штанах стоят напротив них.

Парни начинают движение. Девочки идут на них. Шеренга на шеренгу.

Парни останавливаются каждый напротив своей девочки. Девочки вытягивают руки.

Глаза девочек смотрят в глаза парням. Голые шеи. Голые ноги. Пупок рядом с резинкой трусов. Замочки лифчиков, соседствующие с выпирающими лопатками. Хвостики и распущенные волосы. Плечи. Губы – тонкие и толстые, обветренные, с герпесом.

Парни кладут что-то в руку своей девочке, девочки быстро сжимают руку и опускают ее, вытянув вдоль тела.

Четыре девочки, которые были в спортзале, в темной комнате собирают вещи, торопят пятую. Та сидит на кровати и неадекватно громко смеется. Остальные выталкивают ее из комнаты, пробираются по темным коридорам.

Пять девочек перекидывают рюкзаки через забор, перебираются через него. У пятой получается плохо. Все бегут. Вдалеке лает собака.

Пять девочек прыгают с моста на крышу товарного вагона. Громкий звук удара. Девочки испуганы.

На лицах четырех девочек отражается мелькающий свет полицейской мигалки. Девочки щурятся.

Полицейский (это Дмитрий) светит фонариком на крышу вагона. На крыше лежит труп девочки, которая громко смеялась.

Андрей заходит в гостиницу, подходит к Наталье Ивановне и Кате-актрисе.

– Ну что? – спрашивает он.

– Мы звонили ее матери. Она не сможет приехать, – говорит Катя-актриса.

– Почему?

– У нее две дочки здоровые, их не с кем оставить, – отвечает Наталья Ивановна.

Андрей зовет Катю-актрису с собой.

Андрей заводит Катю-актрису в комнату, завешанную рисунками.

– Я еще не обрабатывал, поэтому…

Он выключает свет. На экране появляются изображения детей. Андрей проматывает их, пока не доходит до изображения Лизы. Включает его. Слышен закадровый голос Андрея, задающего вопросы. Лиза отвечает. Ее лицо крупным планом.

– Нам нужно записать ролик о проекте. На память, чтобы потом вы смотрели и вспоминали. Ты готова?

Лиза кивает.

– Представься, пожалуйста.

– Лиза.

– А полное имя?

– Елизавета Георгиевна.

– У тебя папа Георгий?

Лиза кивает.

– Скажи, у тебя есть мечта?

– Да.

– Какая?

Лиза молчит.

– Можешь сказать?

– Чтобы Катя забрала меня.

– А кто такая Катя?

– Моя мама.

– Мама?

– Да. Она актриса.

– О, как интересно. Хочешь тоже быть актрисой, как мама?

Лиза не отвечает.

– Ладно, а скажи, если ты выиграешь, как ты потратишь деньги?

Лиза пожимает плечами.

– Не знаешь, на что потратить деньги? Тебе разве ничего не хочется?

– Чтобы Катя забрала меня.

– Скажи, а ты подружилась с кем-то на проекте?

Лиза кивает.

– Можешь рассказать с кем?

Лиза отрицательно машет головой.

– Почему?

– Не хочу.

– Ладно. Я тебя еще совсем немного помучаю. Тебе надо ответить на вопрос предыдущего участника и задать свой следующему. Послушаем вопрос?

Слышен голос Астамира на записи: «Что бы ты делал, если бы все маленькие предметы стали большими, а большие маленькими?»

– Понятен вопрос или еще раз хочешь послушать?

Лиза молчит. Андрей за кадром еще раз включает запись, вопрос Астамира повторяется.

– Можешь ответить на вопрос? – спрашивает Андрей.

Лиза сидит молча.

– Лиза?

Лиза не отвечает.

– Сложный вопрос, согласен. Ладно, а можешь тогда свой задать? Мы тебя первой поставим, чтобы ты не отвечала, если не хочешь.

Лиза смотрит в кадр и по-прежнему не отвечает.

– Задашь свой?

Лиза качает головой: нет.

– Почему?

– Не хочу.

Андрей молча снимает Лизу. Потом выключает запись. Перед глазами Кати-актрисы синий экран.

К гостинице подъезжает такси. Из него выходит солидно одетый мужчина. Дочки Кати-актрисы сидят в холле одетые, младшая заснула на плече старшей. Старшая замечает мужчину, будит сестру, бежит к нему. Младшая тоже бежит за ней. Девочки обнимают мужчину.

Девочки сидят в машине, смотрят, как мужчина идет в гостиницу.

– Пап!

Мужчина возвращается.

– Это маме передали.

Старшая протягивает отцу глиняную фигурку.

Мужчина сидит в номере Кати-актрисы. Она в трусах и майке, курит.

– Собирай вещи.

– Забери детей и спасибо.

– Катя.

Катя-актриса смотрит на мужчину.

– Я прошу тебя, – голос его смягчается.

– Я тебя тоже просила не отдавать Сашу.

Мужчина начинает собирать вещи Кати-актрисы.

– Мне сказали, что при некоторых детских домах есть кладбище…

– При том нет.

– Откуда ты знаешь?

– Вставай, одевайся.

– Отвечай.

Мужчина молчит.

– Отвечай: откуда?

– Я узнавал.

– Что ты врешь? Что ты там узнавал. Тебе плевать.

Мужчина хочет одеть Катю, та отбивается от него.

– Иди сюда.

Мужчина ловит Катю-актрису, она дерется, попадает ему по лицу. Он замахивается, сильно бьет ее по лицу в ответ.

Мужчина идет по длинному коридору.

Он садится на переднее сиденье машины, дети радуются ему. Шофер нажимает на газ. Младшая дочка прижалась ладошками к стеклу, смотрит на гостиницу.

Катя-актриса из окна видит, как машина медленно отъезжает от гостиницы.

Катю трясет. Она просматривает фото Лизы в своем телефоне и курит. Телефон звонит, на дисплее высвечивается: «Доча малая». Катя сбрасывает вызов и смотрит на вылепленную Лизой свою глиняную голову.

Волгодонский детский дом. Катя приходит к Ване. Он бреет налысо парня. Волосы падают на пол и на кеды Вани. Он долго молчит, потом выключает машинку.

– Не бреши.

– Правда, – говорит стоящая за его спиной Катя.

Ваня бросает машинку.

Ваня и Катя стоят у двери директорского кабинета.

– Говоришь ты! – командует Ваня.

– Вы откуда знаете?

– По телевизору в новостях сказали. Наталья Ивановна специально ее потеряла.

– Почему?

Катя и Ваня молчат. Катя беспомощно смотрит на Ваню.

– Если я скажу, со мной ничё не будет?

– А что с тобой будет?

– А чё, мало чё может быть?

– Что, например?

– ПНД.

Директор смотрит на Катю, говорит ей:

– Выйди.

– Нет. Пусть она будет.

Директор дает Ване бумагу. Он берет ручку, долго вертит ее в руке. Потом начинает писать: «Иззатаво што я зделал Лизе ребенка Наталья Ивановна заставляла ее прайти аборд и гразилась вы гнать наулицу. Она по везла ее на конкурс штобы заимет возможнаст дадавить ее и за ставить прайти аборд. Прашу разрешить аставить ребенка и жениться на Елизавете Мишиной кагда она вернется абратно. А так же вы дать место ребенку по рождению и раз решить ему быть сдесь до палучения квортиры. Иван Тимонов». Дата. Подпись.

Ваня смотрит на директора, рядом с ним Катя, она тоже смотрит.

– Несовершеннолетним воспитанникам запрещается иметь детей.

Катя-актриса набирает номер гостиничного телефона.

– Есть новости? Ладно.

Катя-актриса кладет трубку мимо телефона. Трясущимися руками разворачивает бумажку, пьет какие-то таблетки, запивая водой из бутылочек в баре.

Ночью Катя-актриса стучит в номер Андрея. Он выходит сонный.

– Ты смотрела уже три раза. Хватит. Не доводи себя.

Катя сидит, снова и снова пересматривает запись Лизы. Нажимает на паузу, смотрит на нее.

Андрей укладывает Катю-актрису в постель, закрывает шторы.

– Я сука, да?

– Зачем ты такое говоришь?

– А это не я говорю.

Катя слышит, как дверь ее номера закрывается. Слышны приглушенные голоса мужчины и женщины: «Дала надежду, та поверила… Детский дом, что она там видит… А тут актриса, само собой, хочет-

ся быть рядом…» – «Я бы убивал таких. Вырывал бы им сердце, крошил на мелкие кусочки и сжигал».

Катя аккуратно поворачивает голову: в телевизоре дикторы новостей беззвучно шевелят губами. Катя накидывает кофту и выходит из номера.

Катя-актриса идет по коридору. Горничные с осуждением смотрят на нее, качают головами, позади слышится: «У нее у самой дочка в детдоме умерла. И эту погубить решила».

Катя-актриса оборачивается: горничные занимаются своими делами, удивленно поднимают на нее глаза.

Катя-актриса проходит в бар мимо ресепшн, прыщавые парни шушукаются, смотрят на нее нагло и смеются в лицо.

– И родилась ее дочка тоже второго апреля. А умерла, она даже не знает когда.

Катя решается подойти к ним и что-то ответить. Парни услужливо улыбаются: «Вам чем-то помочь?»

Катя-актриса ходит по улицам, кричит: «Лиза! Лиза…» Мимо проходит наркоман с доберманом и лысый, останавливаются, смотрят вслед.

На плечи Кати-актрисы набрасывают одеяло. Андрей протягивает ей горячий чай. Наталья Ивановна зло смотрит на нее.

– Следила бы за базаром, дети бы не пропадали.

– Да она не только за базаром не следит.

Катя присматривается к заботливому Андрею и напуганной Наталье Ивановне. Звонит гостиничный телефон. Наталья Ивановна берет трубку.

– Отдать ее под суд – и все дела! – говорит Наталья Ивановна, глядя на Катю-актрису, и протягивает ей трубку телефона.

Катя-актриса берет телефон и слышит:

– Алло, мама? А когда ты заберешь Лизу? Мы приготовили для нее старые игрушки, – это говорит старшая дочка.

– Папа сказал, Лизу найдут в роще, с собаками. А собаки будут овчарки, как у дяди Киры? – это младшая.

– Да, Зая. Не волнуйся, – невпопад отвечает Катя-актриса.

– Ну скажи, как у дяди Киры или другие?

Катя кладет трубку телефона, хочет выйти из номера. Ее задерживают Андрей и Наталья Ивановна.

Директор детского дома подъезжает к работе. У забора группа журналистов с операторами и камерами. Директор долго не решается выйти из машины.

Директор стоит перед журналистами.

– Елизавета Мишина была отправлена на литературный конкурс, потому что ее сочинение заняло первое место. Вместе с ней поехала воспитатель Наталья Ивановна Кравченко, она работает у нас в детском доме давно и успела себя зарекомендовать как хороший и ответственный сотрудник.

«Кто ответит за пропажу ребенка?», «Вы знаете, что это подсудное дело?», «Есть ли у вас новая информация?» – перебивают друг друга репортеры.

Журналист с камерой пытается всунуть микрофон в щель забора, по другую сторону которого стоит Яна.

– Ты знала Лизу? Девочку, которая пропала.

Яна улыбается, у нее под носом грязные сопливые разводы.

– Тебе здесь хорошо?

Яна внимательно смотрит в кадр.

– Это воспитатели тебя не умыли?

Колготки и трусы Янки падают на землю. Оператор снимает ноги девочки.

Катя показывает Ване на Яну, красующуюся перед камерой. Они бегут к Яне, одевают ее, волочат от забора к корпусу.

Катя-актриса, одетая в толстовку с кошкой, стоит на сцене караоке-клуба.

– Это песня для моей дочки Лизы! Лизочка, если ты слышишь, знай, что эта песня для тебя.

Катя-актриса поет. Ее никто не слушает. Вокруг шумно. Голос Кати проносится над морской гладью, море шепчет что-то для Кати. Потом становится тихо.

К гостинице подъезжает полицейская машина. Наталья Ивановна с Андреем идут к выходу. Прыщавый мальчишка с интересом смотрит, как полицейский что-то говорит им. Наталья Ивановна подносит руку ко рту, Андрей кивает и садится в машину.

Муж Кати-актрисы идет по длинному, похожему на больничный коридору за женщиной в синем одеянии и бахилах.

– Ждите.

Муж Кати останавливается. Ждет.

– Пойдемте.

Муж Кати идет уже за медбратом. Тот заводит его в холодную комнату. Выдвигает из стены «полку». На ней лежит тело Кати-актрисы.

Муж Кати смотрит на нее. Тело задвигают обратно. На ящике номер: 52.

Муж Кати получает пакет с ее вещами.

– Распишитесь.

Муж расписывается.

– Вы кладбище уже нашли?

Муж Кати не понимает.

За завтраком в ресторане гостиницы по столам летает: «Лиза нашлась», «Девочку нашли, которая два дня назад потерялась, знаешь?», «Где она была?», «На стройке какой-то сидела, не знаю»…

Грязную, голодную, молчаливую Лизу ведут по холлу гостиницы.

Дети-инвалиды собрались в общей комнате вместе с организатором. Астамир говорит:

– Хотя я уверен, что вы все написали хорошие сочинения, она сейчас очень нуждается в поддержке. Думаю, вы все согласитесь, что деньги надо отдать Лизе. Кто за это – поднимите руку.

Дети-инвалиды поднимают руки.

Андрей разговаривает с Натальей Ивановной, та смотрит на Лизу, сидящую в отдалении и уставившуюся в пол.

– Я договорился. Вам нужно будет только подъехать и примерить. Там есть один легкий, но он из пластика, а другой потяжелее, но выглядит более натурально. Сказали, что первое время нужно попробовать легкий, чтобы привыкнуть. А потом уже можно будет и тот. Мы оплатим оба.

Наталья Ивановна и Лиза едут в такси. В лицо Лизе дует ветер.

– Тебе не дует?

Наталья Ивановна прикасается к потокам воздуха. Лиза не отвечает.

Наталья Ивановна и Лиза садятся в самолет.

– Давай мне, я положу, – Наталья Ивановна забирает сумку Лизы, кладет ее на багажную полку. – Хочешь к окошку?

Лиза садится к окну.

В аэропорту Лизу встречают волгодончане, журналисты, дети из детского дома, воспитатели и директор. У многих в руках цветы, игрушки и плакаты: «С возвращением!», «Лиза, мы тебя любим»… Лизу уводят от шума, у Вани не получается пробиться к ней.

Наталья Ивановна подходит к директору, та недовольно смотрит на нее.

– Мама Лизы здесь? – спрашивает Наталья Ивановна.

– У нее не получилось приехать. У нее две дочки здоровые, их не с кем оставить, – отчеканивает директор.

Наталья Ивановна идет к Лизе, кладет ей руку на плечо, отводит от толпы.

Наталья Ивановна с Лизой в магазине протезов. Лизе делают примерку, просят сказать, комфортно ли ей. Лиза расстраивается.

– Мы в другой раз заглянем, с дороги устали немного, – оправдывается Наталья Ивановна и быстро уводит Лизу из магазина.

Наталья Ивановна и Лиза идут по улице.

– Шавка беременная, знаешь? А мы-то думали, что она так ластится ко всем…

Лиза никак не реагирует на слова Натальи Ивановны.

Лиза стоит у старой будки Шавки, смотрит на нее. Шавка не бежит к ней. Лиза заглядывает в будку. Печальная собака лежит внутри.

– Ты лучше не трогай ее, она щенков выкинула, мертвые все, так кровила… странно, что она живая, – слышится голос нянечки.

Лиза стоит у окна и глядит на улицу. Видит Катю и Ваню, которые сидят на лавочке и смотрят куда-то.

– А я тоже могу тебе ребенка родить. Он во мне не умрет, я тебе отвечаю, – заявляет Катя.

Ваня толкает Катю, и она падает с лавки.

Катя лежит на земле и смотрит на пролетающий самолет. Ваня смотрит перед собой, на его лице работают желваки.

Лиза спит. Ее будит директор:

– Лиза вставай. Тебя забирают.

Лиза медленно идет к кабинету директора, боится заглянуть за угол. Стоит, волнуется. Собирается с силами, заглядывает. Ее глаза впитывают увиденное, зрачок сужается.

-1-

Морг. Из ящика с номером 52, куда задвинули тело Кати-актрисы, раздается постукивание. При приближении камеры стук все громче и отчетливее.

-2-

Мама Лизы сидит в кабинете директора, оборачивается, улыбается Лизе. Ее сестры тоже оборачиваются и смотрят на нее.

-3-

Наталья Ивановна сидит у директора. Она смотрит на Лизу. Лиза смотрит на нее и не решается подойти.

Яна сидит рядом с собакой. Гладит ее по голове, собака рычит. Яна улыбается и продолжает гладить Шавку. ◆

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Наталья Сиривля. Оттолоски
Рецензия на картину «Зимний путь» Сергея Тарамаева и Любови Львовой. Критик анализирует драматургическую структуру, особую поэтику и стилистику фильма, центром которого становится одноименный вокальный цикл Шуберта с его бесконечно варьирующейся темой холода, одиночества, бесприютных скитаний и абсолютно невозможной любви. Особое внимание автор уделяет анализу сложных взаимоотношений персонажей.
«Зимний путь», Сергей Тарамаев, Любовь Львова, Шуберт, драматургия, одиночество

Нина Цыркун. Праведник с черными крыльями
Рецензия на картину «Ной» Даррена Аронофски. Критик исследует нарративные и стилистические особенности фильма его персонажей, символику, проблематику, ключевые темы, анализирует избранный режиссером способ интерпретации и модернизации библейского сюжета, а также рассматривает данную картину в контексте всего творчества Аронофски.
«Ной», Даррен Аронофски, Библия, символика, Апокалипсис

Катерина Тарханова. Как развлечься и не спалиться
Рецензия на картину «Филомена» Стивена Фрирза по книге Мартина Сикссмита «Потерянный ребенок Филомены Ли». Критик исследует сюжетные коллизии, персонажей, жанровые и стилистические особенности фильма, который можно рассматривать как образец традиционной культуры. Особое внимание автор уделяет анализу картины в контексте уникальных традиций британского кино.
«Филомена», Стивен Фрирз, Мартин Сикссмит, экранизация, традиции, британское кино

Елена Стишова. Побочные аффекты
Рецензия на документальную картину Иварса Селецкиса «Капитализм на Поперечной улице». Автор анализирует стилистику и нарративную структуру фильма, ключевые мотивы и темы, рассматриваемые режиссером, а также особенности его методов изображения и трактовки реальности – в данном случае, реальности капитализма.
«Капитализм на Поперечной улице», Иварс Селецкис, кинематограф Латвии, документальное кино, капитализм, реальность

Евгений Майзель. Пролетарии всех стран, определяйтесь
Рецензия на фильм «Зимняя сказка пролетариата» Юлиана Радльмайера. Критик анализирует нарративную структуру и особую стилистику картины, снятой в жанре политического гротеска, исследует ее героев, драматургию, особую метафорическую конструкцию. Автор также рассматривает эту бесхитростно снятую картину в контексте современного немецкого кинематографа.
«Зимняя сказка пролетариата», Юлиан Радльмайер, кинематограф Германии, метафора, сатира, эффект отчуждения

Андрей Архангельский. Вне политики – тоже политика
Исследование роли культуры и искусства в контексте современной российской действительности. Автор анализирует особенности нового андеграундного искусства, которое развивается на фоне усиливающейся политизации общества и широкого распространения консервативных взглядов на культуру. Также рассматриваются экономические аспекты развития андеграундного искусства.
Андеграунд, политика, свобода, современное искусство, общество

Катерина Тарханова. Скука – новая идеология Голливуда
Анализ новых тенденций в голливудском кино. Автор исследует изменения, повлиявшие на идеологию и драматургию американского кино, а также (на материале конкретных фильмов) рассматривает особенности новых сценарных основ Голливуда. Отмечая, что сценаристы стали бояться игры воображения, а искусство драматургии исчерпало себя, критик рассматривает возможные варианты развития голливудского кино в будущем.
Голливуд, драматургия, свобода, идеология, стагнация

Сергей Цыркун. Абырвалг
Исследование слов-перевертышей в советской культурной традиции. На материале конкретных поэтических произведений автор анализирует новые смыслы и образы, порождаемые такими словами, а также их особое значение в контексте традиций советского символизма.
Слово-перевертыш, поэзия, советский символизм, образ, традиция

Арина Бородина. «Спасение Украины»
Анализ контента информационно-новостных программ, которые транслируются по российским государственным телеканалам. Автор исследует основные темы и проблемы, освещаемые российским ТВ (и прочими СМИ) в последние месяцы, главным образом – события на Украине, а также анализирует риторику журналистов, способ подачи материала и идеологическую подоплеку многих новостных программ.
СМИ, телевидение, контент, политика, идеология, Украина, Россия

Ирина Полуэхтова. Телепросмотр еще жив
Анализ процессов, идущих в медиасреде и влияющих на способы потребления и восприятия контента аудиторией. Автор исследует инновационные медиатехнологии, существенно преобразившие весь медиаландшафт, ставшие катализатором изменений в подходах к медиабизнесу, законодательству, телесмотрению, монетизации. Также автор отмечает, что вопреки опасениям цифровые технологии не убили телевидение, а лишь сделали его сильнее.
Телевидение, медиатехнологии, Интернет, контент, аудитория, потребление

Виталий Третьяков. Что такое телевидение? Версия ответа
Исследование телевидения как общественного явления, института, упорядоченной системы особого рода. Автор формулирует основные характеристики и свойства телевидения как социально-политического и культурного феномена, анализирует его роль в жизни общества и механизмы влияния на него, исследует особый язык, мифологию и смысловые пространства, порождаемые телевидением.
Телевидение, система, мифология, культура, политика, симулякр

SUMMARY

Media of civil society: what's going on?
Meeting of the Presidential Council for Civil Society Institutions Development and Human Rights.

Daniil Dondurei
TV: without analysis
The analysis of technological research into television is inadequate considering its extensive and significant influence on mass audience. The article offers an attempt to explore specific practices of this activity.

Natalya Sirivlya
Aftershocks
Review of Sergei Taramayev and Lyubov Lvova's WINTER WAY (Russia). The critic analyzes composition, special poetics and stylistics of the film with the centre as Shubert's vocal cycle with its endlessly varying theme of cold, solitude, homeless wandering and absolutely impossible love. Special attention is devoted to analysis of complicated interrelations between the personages.
THE WINTER WAY, Sergei Taramayev, Lyubov Lvova, dramaturgy, solitude

Nina Tsyrkun
A holy man with black wings
Review of Darren Aronofsky's NOAH (USA). The critic investigates narrative and stylistic peculiarities of the film, its personages, symbolism, problems, key motives, analyzes the method of interpretation and modernization of the biblical subject chosen by the director, and considers the picture in the context of Aronofsky's creation as a whole.
NOAH, Darren Aronofsky, Bible, modernization, symbolism, Apocalypse

Katerina Tarkhanova
How to get fun and not to get busted
Review of Stephen Frears' PHILOMENA (Gr. Britain – USA – France) based on Martin Sixsmith's book The Lost Child of Philomena Lee. The critic investigates dramatic collisions, personages, genre and stylistic features of the film which may be considered as a specimen of traditional culture. Special attention is paid to the analysis of the picture in context of unique traditions of British cinema.
PHILOMENA, Stephen Frears, Martin Sixsmith, adaptation, traditions, British cinema

Elena Stishova
By-side effects
Review of Ivars Seleckis' documentary KAPITĀLISMS ŠĶĒRSIELĀ / NEW TIMES AT CROSSROAD STREET (Latvia). The author analyzes stylistics and narrative structure of the film, key motives and themes as well as peculiarities of the methods of realization and interpretation of reality, that's is capitalist reality.
KAPITĀLISMS ŠĶĒRSIELĀ (NEW TIMES AT CROSSROAD STREET), Ivars Seleckis, Latvian cinema, documentary, Capitalism, reality

Evgeny Maizel
Proletarians of all countries, stake out your positions
Review of Julian Radlmaier's EIN PROLETARISCHES WINTERMÄRCHEN (Germany). The critic analyzes narrative structure and special stylistics of the film in the genre of political grotesque, investigates its personages, dramaturgy, special metaphorical construction. The author also considers this ingenuously shot picture in the context of contemporary German cinema.
EIN PROLETARISCHES WINTERMÄRCHEN, Julian Radlmaier, German cinema, metaphore, satire, Verfremdung

Andrei Arkhangelsky
Out of politics – also politics
Investigation of the role of arts and culture in the context of contemporary Russian reality. The author analyzes peculiarities of the new underground art, which develops against background of the ripening politicization of the society and broadly spread conservative views on culture. Also economic aspects of development of underground art are considered.
Underground, politics, freedom, contemporary art, society

Katerina Tarkhanova
Boredom as a new ideology of Hollywood
Analysis of new trends in Hollywood cinema. Basing on concrete stuff, the author investigates changes which influenced over ideology and dramaturgy of American cinema, and also peculiarities of the new script-writing principles of Hollywood. Pinpointing avoidance of whims of imagination, the critic considers possible variants of Hollywood cinema in the future.
Hollywood, dramaturgy, freedom, ideology, stagnation

Sergei Tsyrkun
Flip-flopper
Investigation of spoonerism in Soviet political culture. Basing of literary examples and their transfiguration in political life, the author analyzes new semantics and imagery which were born by such words-koine and their special importance in the context of tradition of Soviet symbolism.
Spoonerism, poetry, Soviet symbolism, image, tradition, Young Pioneers League

Zhora Kryzhovnikov:
"They have fun, me — not"
Conversed by Daniil Dondurei.

Corneliu Porumboiu:
"I like to stretch out moments of doubt"
Interview by Markus Rothe.

Darren Aronofsky:
"We know what will come"
A director's interview regarding his film «Noah».

Arina Borodina
"Saving Ukraine"
Rating of the topic on Russian TV. Analysis of the content of informational programs transmitted by State Russian TV-channels. The author investigates major topics and problems covered by Russian TV and other media in the latest months, mainly events in the Ukraine. Also rhetoric of the journalists, the way of delivery and ideological subcurrent of many informational programs are examined.
Media, TV, content, politics, ideology, Ukraine, Russia

Irina Poluekhtova
TV watching still alive
Analysis of the processes, taking part in media framework and influencing over the modes of consuming and conceiving of the content by audience. The author investigates innovative media technologies, which essentially modified all the media landscape and became an accelerator of changes in the approach towards media business, legislation, TV watching, monetization. The author also marks that against the fears, digital technology hasn't killed TV, but made it stronger.
TV, media technology, Internet, content, audience, consumption

Vitaly Tretyakov
What is TV? A version of the answer
Investigation of TV as a public phenomenon, an institution, a streamline system sui generis. The author formulates major characteristics and qualities of TV as socio-political and cultural phenomenon, analyzes its role in society's life and mechanisms of influence, explores its special language, mythology and semantic fields.
TV, system, mythology, culture, politics, simulacrum

Maria Golovanevskaya
Vassa and Kier
A chapter from a novel "Pangea".

Maria Zelinskaya
Shrimp
A script.

№4 (апрель) 2014

4

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 25.04.14. Подп. к печати 07.05.14.
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15683
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405